J. G. Herders
vermischte Schriften.

Fünfzehnter Band.

Dr. Haupt

Wien, 1802.
Bei Anton Pichler.

Fr. Weber Sc.

Achilles beweint den Patroklus.

Kritische Wälder.

Oder

Betrachtungen,

die

Wissenschaft und Kunst des Schönen
betreffend,

nach Maasgabe neuerer Schriften.

Erstes Wäldchen.

Herrn Leßings Laokoon gewidmet.

Wien, 1802.
Bey Anton Pichler.

BIBLIOTHECA
CIVITATIS
BAMBERGENSIS.

Analytischer Inhalt.

1. Es ist unbillig, Leßing auf Winkelmanns Kosten zu loben. Unterschied beyder Schriftsteller in Materie, Denkart und Styl.
2. Sophokles Philoktet leidet nicht mit brüllendem Geschrey. Die Helden Homers fallen nicht mit Geschrey zu Boden. Schreyen kann nicht ein nothwendiger Charakterzug einer Helden- und menschlichen Empfindung seyn.
3. Die Empfindbarkeit der Griechen zu sanften Thränen zeigt sich ganz anders. Sie ist auch den Griechen nicht allein und ausschliessend eigen. Proben und Charakter der alten hersischen Gesänge.
4. Eine philosophische Geschichte der Elegischen Dichtkunst über Völker und Zeiten, oder Gründe der alten Heldenmenschlichkeit, aus ihrer Empfindung für Vaterland, Geschlecht, heroische Freundschaft, einfältige Liebe und die Menschlichkeit des Lebens hergeleitet, nicht aber als ob sie einen Schlag mehr empfunden, und besser geschrien hätten, wie wir. Empfindbarkeit der homerischen Helden zeigt sich würdiger.
5. Sophokles macht in seinem Philoktet gewiß nicht Geschrey zum Hauptmittel der Rührung. Bessere Eindrücke des griechischen Drama. Ob körperlicher Schmerz je die Hauptidee eines Trauerspiels werden könne? Daß ers bey Sophokles nicht sey.

6. Die Behauptung: der griechische Künstler schilderte das Schöne, ist wahr. Grenzen und Erklärung dieses Satzes aus ihrem mythischen Cirkel und ihrer Heldengeschichte. Warum Timanthes seinen Agamemnon verhüllt gemahlet?

7. Von den Hörnern des Bacchus. Von dem Einfluß der verschiednen mythologischen Zeitalter auf Poesie und Kunst.

8. Wen Virgil in Schilderung seines Laokoon nachgeahmet haben möge? Urtheil über Quintus Calaber, und Petron, in ihren Schilderungen. Nach wem der Künstler gebildet haben könne?

9. Soll die Kunst nichts Vorübergehendes zu ihrem Anblicke wählen: so verliert sie ihr Leben. Soll sie für jede wiederholte Erblickung arbeiten: so ihr Wesen. Ursache, warum die Kunst ein Ideal der Schönheit habe, und insonderheit die stille Ruhe liebe, aus dem Grundsatz, daß sie für Einen ewigen Anblick arbeite.

10. Ueber Spence's Erläuterungen der Alten aus Kunstwerken. Rettung seines herunterschwebenden Mars. Frage, ob die Kunst schwebende Körper vorstellen könne?

11. Dem Künstler sind Götter und geistige Wesen nicht blos personifirte Abstrakta, so bald er sie in Handlung kann erscheinen lassen. Die Mythologie ist eigentlich poetisch, und hat dichterische Gesetze. Dem Dichter geht Individualität seiner Götter weit über Charakter; so hat er sie dem Künstler übergeben.

12. Ueber die poetischen Attributen von Horaz, dem großen Liebhaber symbolischer Wesen, wird seine Ode an das Glück, sein Bild der

Nothwendigkeit u. s. w. erklärt. Die Maschinen des epischen Dichters müssen nicht allegorische Abstrakta seyn: bey Homer sind sie es nicht.

13. Homers Nebel und Unsichtbarwerden sind keine poetische Phrases: sondern gehören mit zum mythischen Wunderbaren seiner Epopee. Unsichtbar seyn ist nicht der natürliche Zustand der homerischen Götter.

14. Auch die Größe derselben ist bey ihm nicht solch ein Hauptzug, als Macht und Schnelligkeit. Unter welchen Bedingungen, und mit welcher Mäßigung er ihre Größe schildert? Erklärung des Helms der Minerva. Von wem er das Colossalische seiner Götter entlehnet?

15. Ob Homer für uns Deutsche übersetzt werden solle? Das Fortschreitende seiner Manier, und die beständig zirkelnden und wiederkommenden Züge in seinen Bildern sind kaum übersetzbar.

16. Das Succeßive in den Tönen ist nicht das Wesen der Dichtkunst. Ganz und gar auch nicht mit dem Coexistenten der Farben zu vergleichen. Aus dem Succeßiven der Poesie folgt nicht, daß sie Handlungen schildere. Das Succeßive der Töne kommt jeder Rede zu.

17. Fehlschlüsse, wenn man die Succeßion der Töne für das Hauptmerkmal der Poesie annimmt. Homer wählt gar nicht das Fortschreitende seiner Schilderungen, um sie nicht coexistent zu schildern; sondern weil jedesmal in dem Fortschreiten seiner Bilder die Energie derselben und seiner Gedichtart liegt.

18. Homers Gedichtart kann nicht allen Dichtarten Gesetze, und aus ihrer Manier ein oberstes Gesetz geben. Aus der Succeßion

der Töne folgt keine Achtserklärung gegen die malende Poesie.

19. Energie ist das oberste Gesetz der Dichtkunst: sie malet also nie werkmäßig. Urtheil über Harris Vergleichung und Unterscheidung der schönen Künste.

20. Ob die Schilderung körperlicher Schönheit der Dichtkunst verboten sey? Wo sie jede Schönheit durch Reiz zeigen könne? Ob sie jemals an einer Schönheitsschilderung werkmäßig arbeite? Ob, wenn der Dichter häßliche Formen nützen kann, er nicht auch schöne nutzen könne?

21. Homer macht Thersites nicht häßlich, um ihn lächerlich zu machen. Häßlichkeit an Seele und Körper ist sein Charakter, der blos dadurch gemildert wird, daß er auf nichts Schädliches ausläuft. Es wird also der Person Thersites noch diesmal erlaubt, in Homer zu bleiben.

22. Wenn das Häßliche zum Lächerlichen hilft: so ists zum Contrast des Lächerlichen wesentlich. Zum Schrecklichen nicht so. Ja zum Schrecklichen thut es niemals nichts, sondern zum Abscheu. Ekel kommt eigentlich allein dem Geschmack und Geruch zu; andern Sinnen nur, so fern sie sich an deren Stelle setzen. Nicht alles Häßliche also ist ekelhaft.

23. Gebrauch des Lächerlichen, Schrecklichen, Ekelhaften in Poesie und Malerei. Abschied vom Laokoon.

24. Einzelne Fehler der Winkelmannischen Schriften. Sein Tod —— Beschluß.

Kritische Wälder.

Erstes Wäldchen.

1.

Der Laokoon des Herrn Leßings, ein Werk, an welchem die drey Huldgöttinnen unter den menschlichen Wissenschaften, die Muse der Philosophie, der Poesie, und der Kunst des Schönen, geschäftig gewesen, ist in unsrer jetzigen kritischen Pestilenz in Deutschland, für mich eine der angenehmen Erscheinungen gewesen, um welche Demokritus die Götter bat, als um die Seligkeit seines Lebens. Ich würde dasselbe auch sehr wohlfeil mit der Bildsäule vergleichen können, von der es den Namen hat, wenn nicht die Mine des Vollendeten, des Schriftstellerischen ποιηθεν eben die wäre, die dieser Laokoon am

wenigsten annehmen will. Es mag also diese Sprache durch Kunstvergleichungen immer unsern Schönheitskünstlern des Styls bleiben: ich will den Laokoon als eine Sammlung von Materialien, als einen Zusammenschuß von Collektaneen betrachten — auch als solcher allein, verdient er Betrachtung genug.

Die Kunstrichter unsrer Zeit, eine Heerde der kleinen Geschöpfe, die Apollo Smintheus jetzt scheint auf unser liebes Vaterland gebannet zu haben, um auch die wenigen blumen- und fruchtreichen Auen zu verwüsten, die noch hie und da als Ländereyen des Genies übrig geblieben — diese Boten Apollo haben meistens Laokoon nicht besser zu loben gewußt, als auf Winkelmanns Kosten; denn welch ein Lob fließt von den Lippen grosser Leute wohl glatter herunter, als das auf Kosten eines dritten? Leßing soll Winkelmannen so viel unverzeihliche Fehler gezeigt, ihn philosophiren gelehrt, ihn die Grenzen und das Wesen der Kunst gewiesen, und insonderheit in seinen Schriften das aufgedeckt haben, daß seine Kenntniß der Alten ein schwankender Grund sey. Wäre das nicht viel? Einem Winkelmann, ihm, der sich so ganz nach den Alten gebildet,

der in Griechenland lebet und webet, der in den Alten Kunstkenntniß, bis zum Erstaunen, zeiget, dem Homer, wie er selbst schreibet, täglich sein andächtiges Morgengebet gewesen, — diesem Mann zeigen, daß er Homer nicht gelesen, daß er die Griechen nicht kenne: warum? weil sie Leßing kennet, weil Leßing Homer gelesen! Noch ärger, daß Winkelmann kein Philosoph seyn soll, weil er nicht auf Leßings Art philosophirt, sondern lieber in der Akademie alter griechischen Weisen, und insonderheit am heiligen Ilyssus wandelt. Und denn am ärgsten, Winkelmannen das Wesen der Kunst lehren — o der unseeligen Richter, die taub und blödsinnig, wie Klaudius, über die größesten Schriftsteller unsrer Zeit, nicht anders als im Schlafe, nicht anders als über Schüler urtheilen, bey denen Examen zu halten sey, über das, was sie wissen, und nicht wissen, zeigen und nicht zeigen, insonderheit, was ihnen gegen diesen und jenen fehle? *) — —

*) Ich führe aus diesen hohen Urtheilen über Winkelmann nur Eins an: Klotz. acta litter. vol. III. p. 319. lassen sich bey Gelegenheit des Laokoon also ver-

Auch Leßing wiederum hat, wie billig und recht ist, erleuchteten Kunstrichtern zum Vorwurf dienen müssen, die Schärfe ihrer Augen dem Publikum zu zeigen. Wenn der eine ihn zum größten Antiquar unsrer Zeiten, zum ersten Lehrer der Kunst machte: so war er dem andern, ach leider! ein witziger Kopf, und einem dritten, einem frommen kritischen

nehmen: Reddiderunt forte virum doctum nimiae laudes securiorem, quibus prima illius opuscula, *multo meliora* eo, quod de allegoria *compilavit*, extulerunt quidam, *quibus si me quoque accensueris*, *nec miror*, *nec indignor*. Vtinam ne exemplo Winkelmannus suo aliquando doceat, saepe nocere auctorum *famae et ingeniis praeconum* et amicorum voces, plausus et laudes, minuere *diligentiam*, addere *fastum et fiduciam!* Es sey denn, daß Herr Kloß dieses aus eigner Erfahrung sage, weiß ich nicht, ob die einzelnen Urtheile, die Herr Kloß über Winkelman zu fällen, und die manchen Verbesserungen, die er ihm anzudrehen beliebet hat, eben Ihn berechtigen, ein so entscheidendes Hauptūrtheil über Winkelmann zu fällen, ohne Beweise.

Christen *), ein Schulphilosoph, ein Aesthetiker aus Baumgartens Schule, der nach der Sprache unsrer neuen Schöndenker, mit ein paar Unzen Baumgartenscher Philosophie den Weltweisen aller Zeiten trotzen wolle. O! mit verstopftem Ohr durch diese Chöre quäckender Frösche hindurch, wie Ulysses durch den Gesang der Syrenen!

Für mich hat Laokoon an sich selbst Schönheit genug, als daß er blos durch den Kontrast mit einem andern gewinnen dürfte. Vor und hinter demselben, was L. gegen W. habe, sind entweder nichts als Parerga, für die beyde sie ansehen werden, oder wenigstens trifft nichts auf Winkelmanns Hauptzweck, die Kunst; und Laokoon also, als Abhandlung über die Grenzen der Poesie und Malerey, hat Werth und Vortrefflichkeit; aber ihn als Streitschrift, als Prüfung der ganzen Winkelmannischen Werke betrachten zu wollen, ist meines Erachtens der falscheste Gesichtspunkt, und der Genius eines Leßings und

*) Auch hier führe ich nur einen Zeugen an: Huch über die Satyre Archilochus; und kann zu jedem angeführten Zuge einen anführen, wenn es der Mühe werth wäre.

Winkelmanns sind auch zu verschieden, als daß ichs von mir erlangen könnte, sie gegen einander abzumessen.

Wo Leßing in seinem Laokoon am vortrefflichsten schreibt, spricht — der Kritikus: der Kunstrichter des poetischen Geschmacks: der Dichter. Wie Sophokles Philoktet leide, und die Helden Homers weinen, und Virgils Laokoon den Mund öffnen, und körperliche Schmerzen auf dem Theater winseln dürfen — wie Virgil, Petron und Sadolet den Laokoon bilden, und der Dichter den Künstler, und der Künstler nachahmen könne — wer spricht hier überall, als der Kunstrichter des Poeten? Dieser ists, der dem Philoktet des Chateaubrun einen Streich giebt, der Spence'n und Caylus ihre Fehler zeiget, der Homers poetische Wesen classificirt, und poetische von der malerischen Schönheit unterscheidet — überall der Kunstrichter des Dichters: das ist sein Geschäft. Und sein Zweck derselbe. Dem falschen poetischen Geschmack entgegen zu reden, die Grenzen zwoer Künste zu bestimmen, damit die eine der andern nicht vorgreifen, vorarbeiten, zu nahe treten wolle: das ist sein Zweck. Was er auf diesem Wege von dem Innern der Kunst fin-

det, freylich nimmt ers auf; aber mir noch immer Leßing, der poetische Kunstrichter, der sich selbst Dichter fühlt.

Winkelmann aber, ein Lehrer griechischer Kunst, der selbst in seiner Kunstgeschichte mehr darauf bedacht ist, eine historische Metaphysik des Schönen aus den Alten absonderlich Griechen, zu liefern, als selbst auf eigentliche Geschichte. Und also auf eine Kritik des Kunstgeschmacks noch uneigentlicher. Um den falschen Geschmack anderer Zeiten und Völker ihm nie als um Hauptzweck zu thun; den züchtigt er blos, wenn er neben oder unmittelbar vor den Alten ihm zu Gesicht kommt: denn sonst, wie oft hätte er nach seiner vornehmen griechischen Idee züchtigen, und seine Hand in Nebenstreichen ermüden müssen! Und schreibt er also nicht als Kritikus des Kunstgeschmacks; wie weit entfernter vom Kunstrichter der Poesie? Als Künstler las er die Dichter, als Kunstlehrer brauchet er sie, würde nicht so haben schreiben können, wenn er auch selbst die Dichter anders, und nicht als Künstler gelesen. Er, dem wie jenem griechischen Künstler, die Schönheit selbst, (aber die Kunstschönheit) erschienen war; bezaubert von ihr, suchte er

ihre Gestalt also mit Feuer in seinen Geist gemalt, brennend in seinem Auge, und sich in seinem Herzen regend — diese Gestalt der Kunstschönheit, dieß Bild der Liebe, suchte er allenthalben, wollte sie auch im bloßen Abglanz sehen, vermuthete sie selbst, wie Kleists Amynt seine geliebte Lalage, auch in Fußtritten, auch im Bilde des Wassers, auch im Hauche des Zephyrs, der freylich von einer andern Lalage, (der Schönheit des Daters) kommen konnte. Im Gefühl also dieser bildenden und nicht dichtenden Schönheit stand er auch vor Virgils Laokoon, wie vor dem Laokoon des Polydorus, und so muß er gelesen werden: denn das sind Schranken der menschlichen Natur, auf einmal nur eines sehen zu können, was man will, und wie man will — Dieß eine war bey Winkelmann die Kunst. Soll ich ihm also Kenntniß der Alten absprechen, weil er Homer nicht als Dichter, sondern als Künstler, nicht also des poetischen Wesens seiner Muse wegen, nicht wie Leßing gelesen? Soll ich ihm einen Seitenblick, den er auf die Poesie wirft, um seine Kunst zu erläutern, und gesetzt dieser Seitenblick träfe auch nicht auf das Innere der Dichtkunst, zum Haupt-

verbrechen anrechnen? Und soll ich, weil Lessing wiederum alles aus dem Grunde der Seele holt, soll ich ihn für ein spekulativen Witzling, und wenn er einigemal mit seinen muntern Schlüssen zu weit käme, für einen rathenden Kopf halten? Warum können wir denn nicht zween so originale Denker, Winkelmann und Leßing nehmen, wie jeder ist? Auch in der Schreibart so gar haben beyde eine griechische Grazie zur Freundin; nur daß sie bey beyden nicht Eine Grazie ist.

Winkelmanns Styl ist wie ein Kunstwerk der Alten. Gebildet in allen Theilen, tritt jeder Gedanke hervor, und stehet da, edel, einfältig, erhaben, vollendet; er ist. Geworden sey er, wo oder wie er wolle, mit Mühe oder von selbst, in einem Griechen, oder in Winkelmann; genug, daß er durch diesen auf einmal, wie eine Minerva aus Jupiters Haupt dastehet und ist. Wie also an dem Ufer eines Gedankenmeeres, wo auf der Höhe desselben der Blick sich in den Wolken verliert: so stehe ich an seinen Schriften, und überschaue. Ein Feld voll Kriegsmänner die weit und breit zusammen geworben, die Aussicht erst lange ins Große führen; wenn aber endlich aus dieser Weite das

Auge erhabner zurückkommt: so wird es sich an jeden einzelnen Kriegsmann heften, und fragen, woher? und betrachten, wer er sey? und alsdenn von vielen den Lebenslauf eines Helden erfahren können.

Leßings Schreibart ist der Styl eines Poeten, d. i. eines Schriftstellers, nicht der gemacht hat, sondern der da machet, nicht der gedacht haben will, sondern uns vordenket, wir sehen sein Werk werdend, wie das Schild Achilles bey Homer. Er scheint uns die Veranlassung jeder Reflexion gleichsam vor Augen zu führen, stückweise zu zerlegen, zusammen zu setzen; nun springt die Triebfeder, das Rad läuft, ein Gedanke, ein Schluß giebt den andern, der Folgesatz kommt näher, da ist das Produkt der Betrachtung. Jeder Abschnitt ein Ausgedachtes, das τεταγμενον eines vollendeten Gedanken: sein Buch ein fortlaufendes Poem, mit Einsprüngen und Episoden, aber immer unstät, immer in Arbeit, im Fortschritt, im Werden. Sogar bis auf einzelne Bilder, Schilderungen und Verzierungen des Styls, erstrecket sich dieser Unterschied zwischen beyden, Winkelmann der Künstler, der gebildet hat, Leßing der schaffende Poet. Jener ein erhabener Lehrer

der Kunst; dieser selbst in der Philosophie seiner Schriften ein muntrer Gesellschafter; sein Buch ein unterhaltender Dialog für unsern Geist.

So dürften beyde seyn! und wie unterschieden! wie vortreflich bey dem Unterschiede! Weg also mit der Brille, durch die man von einem zum andern spielen will, um durch Kontrast zu loben! Wer L. und W. nicht lesen kann, wie jeder derselben ist, der soll keinen von beyden, der soll sich selbst lesen! —

2.

W. schildert seinen Laokoon *), mit dem Gefühl, als hätte er ihn selbst geschaffen: „Der Schmerz, welcher sich in allen Muskeln und Sehnen des Körpers entdecket, und den man ganz allein, ohne das Gesicht und andere Theile zu betrachten, an dem schmerzlich eingezognen Unterleibe beynahe selbst zu empfinden glaubt; dieser Schmerz, sage ich, äußert sich dennoch mit keiner Wuth im Gesicht und in der ganzen Stellung. Er er-

*) Von der Nachahmung griechischer Werke. S. 21. 22.

hebt kein schreckliches Geschrey, wie Virgil von seinem Laokoon singet; die Oeffnung des Mundes gestattet es nicht: es ist vielmehr ein ängstliches und beklemmtes Seufzen, wie es Sadolet beschreibt. Der Schmerz des Körpers und die Grösse der Seele sind durch den ganzen Bau der Figur mit gleicher Stärke ausgetheilet und gleichsam abgewogen. Laokoon leidet, aber er leidet, wie des Sophokles Philoktet: sein Elend gehet uns bis an die Seele; aber wir wünschten, wie dieser grosse Mann, das Elend ertragen zu können."

„Laokoon leidet, wie des Sophokles Philoktet." Von dieser Vergleichung gehet Herr Leßing *) aus, und will, daß es keine Vergleichung sey: daß Sophokles Philoktet nicht blos ängstlich und beklemmt seufze, sondern klage, schreye, mit wilden Verwünschungen; das öde Eyland schrecklich anfülle, und auch das Theater von Tönen des Unmuths, des Jammers, der Verzweiflung durchhallen lasse. Winkelmann muß also zuerst wohl nicht recht gelesen haben, und zweytens also übel vergleichen, übel folgern.

Der Philoktet Sophokles mag entschei-

*) Leß. in Laok. p. 3.

den — wie leidet dieser? Es ist sonderbar, daß der Eindruck, den dieses Stück bey mir von lange her zurück gelassen, derselbe ist, den W. will: nämlich der Eindruck eines Helden, der mitten im Schmerz seinen Schmerz bekämpft, ihn mit hohlem Seufzen zurückhält, so lange, als er kann, und endlich, da ihn das Ach! das entsetzliche Weh! übermannet, noch immer nur einzelne, nur verstohlne Töne des Jammers ausstößt, und das übrige in seine grosse Seele verbirgt. Lasset uns Sophokles aufschlagen, lasset uns lesen, als ob wir sehen, und ich glaube, wir werden den nämlichen Philoktet gewahr werden, den Sophokles schuf, und Winkelmann anführt, wie er geschaffen ist.

Mit Anfange des dritten Aufzuges überraschet ihn der Schmerz; aber mit brüllendem Geschrey? Nein: mit einem plötzlichen Stillschweigen, mit einer stummen Bestürzung, und da diese sich endlich lösen, mit einem hohlen verzogenen ἆ ἆ ἆ, das sich auch kaum vom Neoptolem will hören lassen *). Was

*) Νεω. ἕρπ' ἀ δέλας. τί δή ποθ' ὧδ' ἐξ οὐδενὸς
λόγου σιωπᾷς, κἀπόπληκτος ὧδ' ἔχῃ;
Φιλ. ἆ ἆ ἆ
Νεω. τί 'στιν;
Φιλ. οὐδέν. ἀλλ' ἴθ' ὦ τέκνον. κ. τ. λ.

ist dir? fährt dieser auf. „Nichts böses, gehe nur, mein Sohn; antwortet Philoktet, und wie anders, als mit einem Gesicht voll Liebe, voll zurückhaltendem Heldenmuthe. So geht die Scene des stummen Schmerzes fort. Der bekümmerte, der unruhige, der fragende Neoptolem, und Philoktet, der — nicht brüllet und tobet, der seinen Schmerz beklemmt, ihn eine grosse Zeit selbst dem Neoptolem verbergen will, und nur immer zwischen inne mit einem bangen ω θεοι den Göttern klaget. Und eben diese stumme Scene des Schmerzes, von welcher Wirkung muß sie auf den Zuschauer gewesen seyn? Er sieht Philoktet leiden, stumm, nur in einer verzogenen Geberde, nur mit einem beklemmten Ach! leiden; und wer fühlt dieß beklemmte Ach! nicht mehr, als das brüllende Geschrey eines Mars, der in der Schlacht verwundet, wie zehn tausend Mann, oder warum nicht lieber, wie zehn tausend Ochsen? aufbrüllet? Hier erschrickt, dort fühlet man: mit Philoktet mitleidend bestürzt, als Neoptolemus, banget man, weiß nicht, woran man ist, was man thun, wie man thun, wie man helfen soll? Man tritt auf sein trauriges α α zu ihm: „Wie denn? du leidest! du redest nicht! War-

um so verschlossen? du wirst gepeiniget? warum seufzest du zu den Göttern? — Und ein Philoktet antwortet mit verzognem Lächeln, mit einem Gesicht, in welchem sich Schmerz und Muth und Freundlichkeit mischen: Ich? Nein! ich empfinde Erleichterung! ich flehe zu den Göttern um glückliche Schiffahrt. Welch ein griechischer Garrik gehöret dazu, den Schmerz und den Muth, die menschliche Empfindung und die Heldenseele hier abzuwiegen?

Uebermannet endlich vom Schmerz unterliegt er, er bricht aus — aber in Töne der brüllenden Verzweiflung, des wüthenden Geschreyes? Nichts! in ein trauriges απωλολα τεκνον. βρυχωμαι τεκνον. παπαῖ. απαπαπαῖ. παπαῖ. πάπα. πάπα. παπαῖ: das sind seine gezogenen Klagetöne! Er bittet um die Heldenkur, seinen Fuß abzuhauen: er winselt. — Nichts mehr? Nein, nichts mehr! Er war ausgebrochen, wie Neoptolem sagt, nur in ιυγην και ϛονον in Aechzen und Seufzen, und Ach! wie muß dieß rühren! Sein gekrümmter Fuß, sein verzogenes Gesicht, seine vom Seufzer erhobene Brust, die vom Aechzen hohle Seite, sein halbes Ach! — — Weiter geht der Dichter nicht: und um zuvor zu kommen

dem Uebertreiben des Ausdrucks, läßt er Philoktet vor Schmerz in Unsinn fallen! So sehr hat er gelitten, so sehr seine Kräfte zusammen gefasset, daß er raset.

Er kommt wieder zu sich! er erholt sich! aber die Krankheit kommt, wie ein verirrter Wanderer wieder: schwarzes Blut sprüht hervor: sein απτακαπα fängt an: er bittet, ächzet; ein Fluch auf Ulysses, ein Zorn mit den Göttern, ein Ruf an den Tod, aber alles nur ruckweise, nur Augenblicke! der Schmerz läßt nach; und siehe! den Augenblick der Erholung wendet er an, um den Anfall zu erwarten. Er kommt, und da der theatralische Ausdruck nicht höher steigen kann, so läßt ihn Sophokles — Alles, was er ihn thun lassen kann, um nicht schreyen zu lassen: schwärmen, ächzen, bitten, zürnen, athemlos zu sich kommen und — — einschlafen. Peinlicher Auftritt! der höchste am Ausdrucke, den vielleicht je ein tragisches Stück gefodert, und nur ein griechischer Schauspieler erreichen konnte.

Aber in diesem peinlichen Auftritte, was ist da das Höchste am Ausdruck, was ist der Hauptton desselben? Etwa Geschrey? So wenig, daß Sophokles ja auf nichts sorgfäl-

tiger scheint, als zu vermeiden, daß dieß nicht Hauptton würde. Wo sind „die Klagen, das Geschrey, die wilden Verwünschungen, mit welchen sein Schmerz das Lager erfüllte, und alle Opfer, alle heilige Handlungen störte, die schrecklich durch das öde Eiland erschollen *);“ wo sind sie? auf dem Theater? Ja! aber in der Erzählung **), in der Erzählung seines Feindes Ulysses, der sich darüber rechtfertigen will, daß man ihn aussetzt, und verlassen; nicht aber in der Aktion, nicht als ob dieß Geschrey Hauptausdruck wäre. Ein anderer Dichter, ein Aeschylus z. E. würde freylich hieraus mehr Hauptton gemacht, und vielleicht, wie durch seine Evmeniden eine Schwangere erschreckt haben, zu misgebähren: bey einem übertriebenen neuen Tragikus würde Philoktets Gebrülle gewiß schon hinter den Scenen anfangen, und er sich mit wüstem, wildem Geschrey aufs Theater stürzen, wie z. E. Hudemanns Kain durch den schönsten und neuesten Coup de Theatre sich vor dem Eintritt mit sei-

*) Laok. p. 3.

**) Sophokl. Philokt. Akt. 1. Auftr.

ner Keule meldet, sie vor sich hin wirft, und ihr nach, Länge lang aufs Theater hineinfällt. Aber bey dem weisen Sophokles? — Wie hat er den Ton der Angst abgewogen? wie sorgfältig auf ihn bereitet! wie lange unterdrückt! wie oft unterbrochen! wie sehr durchgängig gemildert! Der ganze Auftritt kann ein Gemälde des Schmerzes heißen durch alle seine Grade vom stummen, bis zum betäubenden Schmerze, der sich selbst gleichsam ertödtet; aber im Ganzen doch das Gemälde des zurückgehaltenen und nicht des ausgelassenen Schmerzes, dieß ists unstreitig bey Sophokles vom Anfang zu Ende.

Und daher auch die Kürze des Akts, der kurz in Worten, aber lang in der Vorstellung ist. Käme es hier auf „das Schreyen, auf die jammervollen Ausrufungen, auf das ausgestoßne und abgebrochne häufige ἀ ἀ an" wie Herr L. *) will: so weiß ich nichts, was entweder schneller auf einander folgen, oder den Zuschauer unwillig machen muß. Aber das Zurückhalten, das peinliche Verschmerzen, die langen Kämpfe mit dem Weh im Stillen, die endlich mit einer

*) Laok. pag. 4.

verstohlnen ὦ μοι! μοι! geschlossen werden; diese dehnen, diese schleichen, und sie sind der Hauptton des ganzen Auftritts. Nun setzen sie noch den dämmernden Chorus hinzu, der dem entschlafnen Philoktet sein Schlaf-, sein Ruhelied, in sanften langsamen Zügen singet, und hier nicht bloß den Akt beschliesset, sondern selbst im Akte ist; denn der schlafende Philoktet lieget dem Zuschauer vor Augen; diesen, sage ich, setze man hinzu, und es ist ein langer, ganzer, vollendeter Akt, der meine Seele füllet: aber nicht durchs Ausstossen, sondern eben durch das Rückhalten des Ach! Und so kann Winkelmann mit Recht sagen: Laokoon leidet, wie Sophokles Philoktet: nur jener, als Bildsäule, bey welcher ein Seufzer ewig dauert, ewig die Brust beklemmet, und dieser als tragische Person, die den langen Seufzer endlich mit einem Ach! schliessen, und den wieder kommenden Schmerz mit einem Ach! empfangen muß, die zwar auf einer Saite des Jammers herum irret, aber mit abgesetzten, mit langsam wiederkommenden, mit etwas auf- und absteigenden, mit Zwischentönen des unterdrückten Schmerzes. Sophokles war also derselbe weise Meister in seinem Philoktet, wie Po-

lydorus in seinem Laokoon, und bey beyden zeigt sich, nur nach der Verschiedenheit ihres Vorwurfs, einerley Weisheit, den stillen, den prägnantsten Ausdruck zu suchen, und dem übertriebnen Ausdruck zu entweichen. Und das sagt Winkelmann!

Allerdings ist Schreyen der natürliche Ausdruck des körperlichen Schmerzes *): nur jede Kunst der Nachahmung, und so darf ich auch sagen, jede Gedichtart, hat in Nachahmung dieses Ausdruckes ihre eigenen Gränzen. Wie abwechselnd ist Homer in der Art, wie seine Krieger, seine Helden niederfallen, und wie wiederholend in dem, was den Niederfallenden und Sterbenden gemein ist; aber weder jene Abwechselung, noch diese Wiederholung macht mir das leßingsche Wort verständlich: „Homers Krieger fallen nicht selten mit Geschrey zu Boden **)!" Sehr selten, möchte ich sagen, (wenn mich nicht mein Gedächtniß aus Homer trügt) und fast gar nicht, ausser wenn eine nähere Bestimmung dieses Charakters es fodert. So gewöhnlich ihm ist, das sein Krieger mit klir-

*) Laok. pag. 4.

**) Laok. pag. 4.

renden Waffen, mit bebendem Boden u. s. w. fällt und stirbt, indem ihm Dunkelheit die Augen deckt *); so ungewöhnlich fällt und stirbt einer mit Geschrey, mit Heulen: und alsdann ist dieß nicht „der natürliche Eindruck des körperlichen Schmerzes" sondern ein Charakterzug seines Verwundeten. So heult z. E. bey seiner Verwundung ein Phereklès **); aber dieser Phereklès, ist ein Trojaner, ein unkriegerischer Künstler, ein feiger Flüchtling, der auf der Flucht eingeholt wird; und freylich ein solcher kann sich durch ein Geheul auf seinen Knieen unterscheiden; aber offenbar „nicht der leidenden Natur ihr Recht zu lassen" sondern Vermöge seines Charakters. Vermöge dieses, schreyet die Venus laut ***); denn sie ist die weichliche Göttinn der Liebe: ihre zarte Haut ist kaum gestreift, kaum wird sie den rothen Ichor, das Götterblut, gewahr, so entsinken ihr die Hände; sie verläßt die Schlacht, sie weint vor Bruder, Mutter, Vater und dem ganzen Himmel:

*) Αμφι δ' οσσε κελαινη νυξ εκαλυψε.

**) Iliad. E. 68. ἔριπ' οἰμώξας.

***) Ἡ δέ μέγ' ἰαχέσα. Iliad. E. v. 343.

sie ist untröstlich. Wer will nun sagen, daß mit diesem allen Homer sie charakterisire, „nicht um sie als die weichliche Göttinn der Wollust zu schildern, sondern vielmehr um der leidenden Natur ihr Recht zu geben?“ Wäre dieß, wie würde er so genau die Seite des Weichlichen *) mit jedem Bilde, mit jedem Worte, mit jeder Bewegung zeichnen? wie würde er sie noch oben drein von Pallas verspotten lassen, als hätte sie sich bey einem Liebeshandel vielleicht geritzt? wie würde selbst ihr lieber Vater Jupiter über sie lächeln? Lachet dieser, spottet jene, um der leidenden Natur ihr Recht zu geben? und welche leidende Natur ist ein Ritz der blendenden Haut? — Eben so wenig schreyet der eherne Mars **) aus einer andern Ursache, als eben — weil er der eherne, der eisenfressende Mars ist, der im Getümmel der Feldschlacht raset, und eben so wild bey der Verwundung aufschreyet. Nichts ist ungezweifelter, als dieß, wenn wir Homer sagen lassen, was er sagt; denn wäre es ihm auch nur je eingefallen, das Schreyen, als „einen natürlichen Ausdruck des körper-

*) Αβληχρην. Iliad. E. v. 337.

**) Iliad. E. v. 859.

lichen Schmerzes" und nicht mit höhern Absichten zu gebrauchen, so wäre der Ausdruck: „Er ward verwundet und schrie!" ihm so geläufig, als der „er fiel, und schwarze Nacht bedeckte seine Augen."

So weit sind wir also, daß Homer „das Prädikat des Schreyens, nicht als einen allgemeinen Ausdruck des körperlichen Schmerzes, nicht als eine absolute Bezeichnung, der leidenden Natur ihr Recht widerfahren zu lassen" gebrauche; es muß in dem Charakter eben dessen, den er schreyen läßt, eine nähere Bestimmung dazu liegen, daß eben dieser schreyet und kein anderer. Und da dünkt es mich jetzt unbestimmt, von seinen Helden allgemein zu reden *), was sie nach ihren Thaten und Empfindungen sind; denn keiner derselben ist an Empfindungen so wenig, als an Worten, Geberden, Körper, Eigenschaften dem andern gleich; jeder ist eine eigne Menschenseele, die sich in keinem andern äussert.

Noch minder scheinet mir „das Schreyen" der wichtige unveränderliche Zug zu seyn, der zu der unveränderlichen Aeußerung eines Men-

*) Laok. pag. 5.

schengefühls gehören müßte: denn einer kann seufzen, der andere ächzen, der dritte schreyen, und ein Hannibal in seinem äussersten Kummer lachen. Am mindesten aber ists nothwendige Bestimmung des Helden, als Mensch betrachtet: so daß er ein Unmensch seyn müßte, wenn er nicht schrie. Wäre dieß: so hätte Homer lauter Unmenschen besungen. Sein Agamemnon, ein König der Völker, der herrlichste der Griechen vor Troja wird im tapfersten Gefecht verwundet: er fährt zusammen *) — aber aufzuschreyen, zu weinen, vergißt er; er faßt sich, und stürzt mit seinem Spieße desto schärfer in die Feinde: sollte er deswegen kein Mensch an Empfindung seyn, weil er nicht wie Mars, oder die Dame Venus aufschrie? Hektor, der tapferste Trojaner, wird von des Ajax grossem Felsenstein niedergeworfen, und auf der Brust gequetscht: Spieß und Schild und Helm entfallen: rings um ihn klingen die ehernen Waffen **) — aber aufzuschreyen vergißt er. Man muntert ihn auf, gießt ihm Wasser ein: er

*) Iliad. λ. v. 254. *ΡΙΓΗΣΕΝ* τ᾽ αρ᾽ έπειτα ἄναξ ἀνδρων ᾽Αγαμεμνων.

**) Iliad. Ξ. v. 418.

kommt zu sich: blickt auf; aber er sinkt in die Kniee, speyet schwarzes Blut — und doch denkt der Unmensch an eins nicht, über seine Brustschmerzen, über seine Seitenstiche zu schreyen und zu weinen. — So mit allen Helden Homers, der auch in diesem Stücke Charakter beobachtet. Menelaus wird vom Pfeile Pandarus unvermuthet und im wichtigsten Zeitpunkte getroffen: sein Blut rinnt: Agamemnon fährt zusammen: Menelaus selbst *); aber nichts mehr! da er den Pfeil in der Wunde sieht, zieht er ihn aus, und läßt seinen Bruder und seine Mitsoldaten um sich seufzen. Man weiß, daß Homer eine ordentliche Leiter der Tapferkeit habe, und er hat sie auch in dieser anscheinlichen Kleinigkeit sogar. Ulysses **) hält deßwegen seinen Schmerz zurück, weil er die Wunde nicht tödelich fühlt; Agamemnon und Menelaus fahren ***) bey der Verwundung doch noch zusammen; aber endlich der verwundete Diomedes stand, rief dem Sthenelus, ihm den Pfeil aus der Wunde zu ziehen; und

*) Iliad. Δ. v. 148.

**) Iliad. Λ. v. 439.

***) Iliad. Δ. v. 148.

da das Blut quoll, so strömte seine Empfindung, statt in Thränen und Geschrey, in feurige Gebethe wider die Feinde aus *). Solche Unmenschen sind die Helden Homers, und je grösserer Held, je grösserer Unmensch: sein Achilles ist sogar am Körper unverletzlich.

Ist also bey Homer, daß seine Helden schreyen und weinen müssen „um der menschlichen Natur treu zu bleiben, wenn es auf das Gefühl der Schmerzen, wenn es auf die Aeußerung dieses Gefühls durch Schreyen oder durch Thränen ankommt?" **) Ich wollte nicht, daß ein alter Grieche, dessen Heldenseele, als ein seliger Dämon noch in der Welt unsichtbar wandelte, diese Behauptung läse. Was? würde er sagen, was ist wohl einem in die Schlacht ziehenden Helden natürlicher, als verwundet, getroffen werden; sich fürchten also kann er, wenn ihn ein unvermutheter Pfeil trifft; aber in der Schlacht schreyen und weinen, das thut kein homerischer Held der Griechen; selbst kein Held der Trojaner, die doch immer Homer in kleinen Zügen herunter setzt. Einem Hek-

*) Iliad. E. v. 95. &c.

**) Laok. pag. 5.

tor *) in seinem Tode entsinkt, selbst bey seiner letzten sterbenden Bitte, keine Thräne, kein Ton des Geschreyes: ein Sarpedon **) knirscht, da er stirbt, und je tapferer, um so gefaßter bey dem Schmerze. Nur die Feigen zittern und weinen und schreyen: Pherekles, der feige Flüchtling, und die weichliche Venus, und der eisenfressende trojanische Mars. So dichtet mein Homer.

Und so hält also die so einnehmende leßingsche Betrachtung ***) über die Empfindbarkeit der Griechen, und den Kontrast derselben gegen rohe Barbarn, und seine Europäer nicht Stich? Die Empfindbarkeit zum Schmerzen bey einem körperlichen Schmerze nicht wohl, wenigstens nicht als homerischer Heldenzug, nicht allgemein, nicht als nothwendiges Kennzeichen der menschlichen Empfindung. Giebts aber keine andre Empfindbarkeit zu Thränen, und auch zu lauten, zu klagenden Thränen, als körperlicher Schmerz? Ohne Zweifel, und eben diese Empfindbarkeit, wenn sie ein Vorzug der Griechen wäre, macht ihnen zwar

*) Iliad. X. v. 330. etc.

**) Iliad. Π. v. 586.

***) Laok. p. 4—9.

mehr Ehre; allein die Abhandlung darüber wäre offenbar eine Ausschweifung von dem Satze, den Hr. L. glaubt erwiesen zu haben *) „daß das Schreyen **) bey Empfindung körperlichen Schmerzes, besonders nach der alten griechischen Denkart, gar wohl mit einer großen Seele bestehen kann;" ein seltner Satz, der im ersten Abschnitt, auch eben so selten, mit einer Armee von weinenden Helden, die ich im Homer nicht kenne, bewiesen wird ***). Um also doch nicht leer auszugehen, lasset uns Leßingen auf seinem Abwege folgen.

3.

Die Empfindbarkeit der Griechen zu sanften Thränen, ist zu sehr bekannt in Aeußerungen, als daß man, wie Herr Leßing ein einzelnes Beispiel, und dazu aus einer bloßen

*) Laok. p. 9.

**) Daß Homers Helden nicht bey andrer Gelegenheit das Schreyen, ein tapfres riesenmäßiges Geschrey, eigen gewesen, leugne ich nicht; wo gehört das aber hieher?

***) Hr. Klotz hat, wie Er Homer kennet, Leßingen dieß nachschreiben dürfen: cla-

Vermuthung *) nehmen dürfte, die hier vielleicht nicht beweiset, was sie beweisen soll. Griechen und Trojaner sammlen ihre Todten. Beyde vergießen heiße Thränen; aber den Trojanern verbietet dieß Priamus. Warum verbietet ers ihnen? Er besorgt, sagt die Dacier, sie würden sich zu sehr erweichen, und morgen mit wenigerm Muth an den Streit gehen. „Warum aber, fragt Herr Laßing, muß nur Priamus dieses besorgen? Der Sinn des Dichters geht tiefer. Er will uns lehren, daß nur der gesittete Grieche zugleich weinen und tapfer seyn könne; indem der ungesittete Trojaner, um es zu seyn, alle Menschlichkeit vorher ersticken müsse.“ Zu hart für die armen Trojaner! Kann Priamus nicht ihren Thränen Einhalt thun wollen, nicht aus ungesitteter Barbarey, sondern weil die Thränen der Trojaner, seiner Kinder, fressender waren, als die Thränen der Griechen. Diese waren

mor et eiulatus ex Graecorum opinione nihil detraxit magnitudini animi. *Homeri heroes clamantes cadunt*: sunt quidem illi heroes Homeri natura mortali maiores, sed numquam tamen etc. Act. litter. Vol. III. p. 286.

*) Laok. p. 7.

Angreifende, und stritten um der Ehre wegen; ihnen wards also leichter, neuen Muth zu fassen, und Agamemnon brauchte deßwegen keine Besorgniß. Die Trojaner aber litten: sie waren Angefallene, die nicht der Ehre so wohl als der Sicherheit, ihres Lebens wegen stritten *), die sich in Bedrängniß fühlten, und halb in Verzweiflung, eines Räubers wegen, ihre Kinder und Männer verlieren, eines Räubers wegen die Ihrigen begraben mußten. Hier empörten sich die Empfindungen der Bedrängten, hier flossen heiße Thränen der murrenden Unschuld. Und Priamus ließ sie nicht weinen! Warum? weil er ein ungesitteter Barbar war, und seine Trojaner als solche kannte, die nicht zugleich weinen und streiten könnten? Wie wenn er sie zurückgehalten hätte, als ein Vater seiner unglücklichen Stadt, und seines unglückbringenden Sohns? damit sie nicht in einem Schicksale, das ihm selbst so zu Herzen gieng, gar murren oder verzweifeln möchten? — Doch wenn das auch nicht: noch sind die Trojaner keine Lappländer, keine Scythen: denn sie weinen ja um die Ihrigen, und Priamus befürchtet eben ein zu

*) Χρειοῖ ἀναγκαίῃ, πρό τε παίδων καί πρὸ γυναῖκων. Iliad. Θ, 57.

weiches Herz, zu tief einfressende Thränen. Gerade also das Gegentheil! — Doch aus solchen Deutungen kann man immer machen, was man will, und eine bloße Allegorie; „der Sinn des Dichters geht tiefer“ kann uns endlich so tief führen, daß der Boden sinkt.

Die ganze Dichtkunst der Griechen hat zu viel Spuren dieser Empfindbarkeit ihrer Nation zu Schmerz und Thränen, als daß man bloß muthmaßen dürfte, und sie ist einem großen Theile nach gleichsam ein ganzer lebender Abdruck dieses Gefühls, dieser weichen Seele. Lasset uns diesen Theil die elegische Poesie nennen; aber niemand verstehe hier unter diesem Namen jenen hinkenden Affen, der sich nach unsern weisen Lehrbüchern der Poesie bloß im Sylbenmaas unterscheiden soll: sondern Elegie sey mir hier die klagende Dichtkunst, die versus querimoniae nach Horaz, sie mögen sich finden, wo sie wollen, in Epopee und Ode, in Trauerspiel, oder Idylle; denn jede dieser Gattungen kann Elegisch werden. In solchem Verstande hat die Elegie ein eignes Gebiet in der menschlichen Seele, nämlich die Empfindbarkeit des Schmerzes und der Betrübniß: man kann also aus ihr über Völker und Zeiten hinaus sehen, und hier wird

sich durch Vergleichungen auch die den Griechen eigne Stelle finden. Ich stecke einige Gesichtspunkte ab.

1. Nicht jedes Volk hat für milde Betrübnisse ein gleich zartes Herz; bey manchem haben selbst die Klagen eine rohe Festigkeit, ein heldenmäßiges Brausen, in welches sie verschlungen werden, und ein solches wird, bey sonst großen Dichtern, mit der Sprache dieser weichen Thränen sehr unbekannt seyn können. So die nordischen Skandinavier, die auch bey Trauerfällen vom Heroismus gestählt, kaum kurze Seufzer ausstießen und — schwiegen; wenn sie sangen, so war ihr Gesang kaum die milde elegische Thräne.

Der König Regner Lodbrog stirbt*): er stirbt unter den entsetzlichsten Schmerzen. Stirbt er in Elegien? Läßt er der gequälten sterbenden Menschheit, dem von seinen Söhnen entfernten brechenden Vaterherze sein Recht widerfahren? Eine einzige weiche Thräne hätte den Nachfolger Odins entweihet. Er stirbt im Triumphsliede, im Andenken an seine Thaten, voll Heldenfreude, voll Rache, voll Muth, voll himmlischer Hoffnung. „Wir ha-

*) Mallets Geschichte von Dännem. p. 112. 113.

ben mit Säbelstreichen gefochten, so endet sein Gesang, o wüßten meine Söhne die Plagen, die ich erdulde; wüßten sie, daß giftige Nattern mir den Busen zerfleischen — wie heftig würden sie sich nach grausamen Schlachten sehnen! Denn die Mutter, die ich ihnen gab, hat ihnen ein männliches Herz hinterlassen.

„Wir haben mit Säbelstreichen gefochten; doch jetzt — nahet sich mein letzter Augenblick. Bald wird das Schwerdt meiner Söhne ins Blut des Ella getaucht seyn: ihr Zorn wird entflammen, und diese muthige Jugend die Ruhe nicht weiter dulden.“

„Wir haben mit Säbelstreichen gefochten in ein und funfzig Schlachten, wo die Fahnen flogen. Von meiner Jugend an lernte ich, die Spitzen der Lanzen mit Blute färben, und nie hätte ich einen tapferern König, als ich bin, zu finden geglaubt. — Aber es ist Zeit, aufzuhören: Odin sendet schon die Göttinnen, mich in seinen Pallast zu führen. Da werde ich auf dem erhabensten Platze sitzend Bier mit den Göttern trinken. Die Stunden meines Lebens sind verflossen, ich sterbe lächelnd! —“ Das beste Beyspiel zu Herrn Lessings Bemerkung über den harten nordischen Heldenmuth.

Ein anderes aus einer der besten kritischen Schriften *) unsrer Zeit. Abbiorn Prude, der heldenmüthige Däne, in den Händen seines Feindes, der mit langsamer Wuth in seinen Eingeweiden wühlet — wehklaget er, seufzet er? Er denkt an seine Mutter, an alle Freuden seiner Jugend, und seines männlichen Alters; er fühlt seine ganze Pein, aber als Held: so stirbt er. — So stirbt der Eskimaux **) an seinem Marterpfahl. Freund, und Vaterland, Kinder und Mutter, alles, was ihm auf seiner Welt das liebste ist, rufet er in seinem Sterbegesange; aber, um über sie zu weinen, um den Zoll der Menschlichkeit zu entrichten? Eine einzige weiche Thräne würde den Helden, sein ganzes Geschlecht, und seinen Freund uud sein Vaterland entehren. Kein Ach also entwischt ihm, selbst unter den grausamsten Schmerzen: gesenget und gebrannt singt er seinen Martergesang. Er wird zum desto langsamern Tode losgebunden, und — raucht mit Scherz und Spott seine Pfeife Tobak mit andern: die Martern

*) Briefe über die Merkwürd. der Litterat. p. 112. 113.

**) Geschichte von Amerika, Th. I. p. 404.

fangen wieder an; er spottet, schweigt, wird ihr Lehrer in neuen Qualen, singt und stirbt im Triumphe. So der Eskimaux!

Wo also das Herz eines Volkes Kieselstein ist: da schlägt der heftigste Schmerz, er treffe nun Leib oder Seele, nichts als heroische Funken; denn woher sollte dem Kieselstein eine zarte elegische Thräne kommen? Der Heldenmuth, die Liebe zum Vaterlande, und zum Ruhme seines Stammes, das heroische Bündniß mit seinem Freunde, der sein Rachengel seyn soll: die ganze Bildung einer rohen und starken Natur zum unerschütterten Nachfolger Odins und anderer thränenlosen Helden, die ihrem Volk, ihrer Republik, eben den Geist der Tapferkeit einflößen — dieß alles betäubte Menschlichkeit und Gefühl und Thränen.

2. Nun laßt diesen Heldenmuth, diese Liebe zum Vaterlande, und zum Ruhme seines Stammes, dieß Gefühl für Freundschaft, und die unverhüllte Offenheit der Seele — laßt diese edle und große Gesinnungen sich alle ohne solche Verschanzung und Verhärtung äußern: die größte Tapferkeit wird sich alsdenn immer als die empfindbarste Menschheit zeigen. „Nach ihren Thaten werden solche Leute Ge-

schöpfe höherer Art seyn; nach ihren Empfindungen Menschen."

Und sollte es nur unter den Griechen diese Doppelgeschöpfe höherer Art, diese Heldenmenschen, diese Semonen gegeben haben? Und unsre Ureltern wären Barbarn, und alle nordische Barbarn in diesem Stück Unmenschen gewesen? Menschliches Gefühl muß jedem einwohnen, der ein Mensch ist; es muß, wo es erstickt, wo es in rohe Tapferkeit verschlungen werden soll, erst von tausend Beyspielen, von einem großen unter einer Nation lebenden Vorbilde, von dem ganzen Geiste des Volks, und durch alle Eindrücke der Erziehung von Jugend auf gewaltig bestürmt, und dahin endlich gerissen werden, daß es mit diesen Beyspielen wetteifre, daß es diesem großen Vorbilde, das den Geist dieses Volks bestimmet, folge. Wo dies nicht ist: da wird sich die unverhüllte Natur zeigen; die Empfindungen der Menschheit werden sich in ein Heldengewand kleiden, und der Sinn des Helden sich wiederum der menschlichen Thräne nicht schämen — es sey unter einem Volke, wo es wolle!

Und wie? wenn wir ein solches Volk auch mitten unter nordischen Gebirgen; mitten

unter Barbarn, selbst unter dem Namen eines barbarischen Volks begriffen, und mit nichts als Kriegen beschäftigt, auffänden? und welches doch gleich fern von Griechenland, als von seinen Sitten, alle die menschliche Empfindbarkeit zeigte, die kaum ein Grieche gezeigt hat — bliebe da noch der Gegensatz so gänz fest: „Unsere nordische Urältern waren Barbarn. Alle Schmerzen verbeißen, dem Streiche des Todes mit unverwandtem Auge entgegen sehen, weder seine Sünde noch den Verlust seines liebsten Freundes beweinen, sind Züge des alten nordischen Heldenmuths. Nicht so der Grieche! *)" Wenn ich nun hier einfiele und fortführe: Nicht so der Schotte, der Celte, der Irre!" er äußerte seine Schmerzen und Kummer; er schämte sich keiner der menschlichen Schwachheiten; keine mußte ihn aber auf dem Wege zur Ehre, und von Erfüllung seiner Pflicht zurückhalten. „So hätte ich für meine Barbarn alles gesagt, was L. von seinen Griechen, im Contrast mit den nordischen Barbarn, und doch für meine nordische Barbarn noch nicht gnug.

*) Laok. p. 6.

Ich kenne kein poetisches Volk der Erde, welches große und sanfte Empfindungen, so sehr in Eine Gesinnung verbunden, und in Einer Seele den Heroismus des Helden = und Menschengefühls so ganz gehabt hätte, als die — alten Schotten, nach Maasgabe ihrer jetzt aufgefundnen Gesänge. Eine sichere Maasgabe, da die Ursprünglichkeit dieser Lieder bewiesen, und das ganze Leben der Nation bekannt ist, als ein Leben, das unter Thaten, Empfindungen und Gesängen verstrich, und wo die Gesänge eben zu nichts bestimmt waren, als diese Thaten und Empfindungen zu verewigen. Dies also vorausgesetzt: und in jedem Bardenliede zeigt sich ein Volk, dessen Seele ganz der Tapferkeit und einer feyerlichen Liebe flammete; ein Volk, dessen Denkart überhaupt von einem Heldenernst eine gewisse melancholische Farbe erhalten, und diese auch auf seine weichen Empfindungen verbreitete. Die meisten Stücke der hersischen Dichtkunst kann ich nicht besser, als feyerliche Trauergesänge nennen, an die nichts im Alterthume, und was diese Seite des Gefühls betrifft, selbst nichts im griechischen Alterthume reicht.

Schilrick *) scheidet von seiner geliebten Vinvela: fern weg, fern weg in Fingals Kriege: er verläßt sie: sie bleibt allein: er wird vielleicht fallen; aber Vinvela wird sein gedenken. Ich kenne kein Stück, das an Süßigkeit der Liebe, und an Entschlossenheit des Scheidenden einen solchen Abschied, zwoer so edeln und so fühlbaren Personen, mit fünf Worten des Dialogs so rührend besänge. Ich nehme Leßingen seine Worte auf die Griechen: „Hier der Schotte! Er fühlte und furchte sich; er äußerte seine Schmerzen und seinen Kummer: er schämte sich keiner seiner menschlichen Schwachheiten; keine mußte ihn aber auf dem Wege nach Ehre, und von Erfüllung seiner Pflicht zurückhalten.“ Und dieser Schotte war ein Barbar von einem nordischen Gebirge.

Schilrick trauret um seine entfernte Vinvela **): sie erscheint, sie spricht im sausenden Lüftchen: „Ich hörte von deinem Tode: ich hörte und trauerte um dich, Schilrick. Vor Gram um dich gab ich den Geist auf. Schilrick,

*) Fragmente der alten Hochschottl. Dichtk. p. 1.

**) Ebendaselbst pag. 4.

ich liege erblaßt im Grabe.“ Sie flieht, sie fährt davon, wie der graue Nebel im Winde. Schilrick klagt sie; die sanfteste, feyerlichste Elegie der Liebe! — Nur ein Schotte, würde ich im Leßingschen Enthusiasmus sagen, nur ein Schotte kann zugleich weinen und tapfer seyn!

Was geht über das Gedicht: Colma, Comala: *) an Wahrheit und Einfalt, an Süßigkeit und Hoheit, an Stärke und Zartheit der Gedanken, der Empfindungen, des Ausdrucks, an Inhalt und Einkleidung; was geht an allem diesem über die elegischen Liebesgesänge dieser Nation, die sich durch nichts, als an Bardenliedern voll tragischer Heldenthaten, und voll tragischer Heldenliebe ergötzten? Nichts, selbst aus dem griechischen Alterthume nichts! Die Liebe der Griechen, ihre sanften Empfindungen und Klagen, sind weicher und wortströmend, wenn ich sie mit diesen Barbarn vergleiche, bey denen die Liebe in stolzer, in heldenstolzer Seele wohnte, sich zu einer sanften Schwärmerey, zu einer erhabnen Heldenzärtlichkeit hob, und auch in den Elegien der Liebe durch grosse Gesinnun-

*) Ebendaselbst pag. 81.

gen rühret, und bezaubert. Die gewässerten Klagen unserer Elegisten ermüden mein Ohr; aber dort, in diesem feyerlichen Alterthume, dort tönet eine Melancholie der Liebe, die uns lehret, daß „nicht blos der gesittete Grieche zugleich weinen und tapfer seyn könne," der barbarische Schotte könne es besser.

Vielleicht aber war dies nur so mit Einer Empfindung der Menschlichkeit, indeß alle andre von Tapferkeit erstickt werden mußten? Wie kann doch Eine Statt finden, ohne zugleich Allen Raum zu machen? Die elegische Stimme der Schotten ist in der Vater = und in der Geschlechtsliebe eben so süß und tapfer, als in der Weiberliebe. Man weiß, was in den alten Zeiten der Ruhm des Stammes galt: eine Empfindung, die bis auf den dummen Ahnenstolz aus den Seelen unserer Zeiten weggeschwemmt zu seyn scheinet. Wo fliessen edlere Thränen, als wenn der Sohn Fingals Ossian *), das Andenken seiner Söhne und seines Vaters, ihrer Thaten und ihres Todes erneuert — wo sind edlere Thränen, als diese auf den Wangen des Greises, der „gleich einer alten

*) Ebendaselbst pag. 17. 21. u. f.

Eiche dasteht: aber der Brand hat meine Zweige weggehauen, und ich bebe bey den Flügeln des Nords. Allein, allein soll ich an meinem Orte zu Staube werden." So klagt der tapfere Ossian, und so läßt derselbe, den Armin; so den grauhaarigen Carryl klagen: so klagen die Helden, die Väter ihrer Stämme. Alle Empfindungen der Helden und der Menschen, z. E. Vaterlands- und Geschlechter-Freundes- und Weiber- und Menschenliebe — alle leben in den Gedichten dieses Volks, wie in Abdrücken ihrer Seele.

Und so war es wohl nicht der Grieche allein, der zugleich weinen und tapfer seyn konnte *). So war nicht jeder der Barbar heißt, der in einem rauhen Klima wohnte, und die Bildung der Griechen nicht kannte, von der Art, „daß er, um tapfer zu seyn, „alle Menschlichkeit ersticken müßte." So lag es also wohl nicht an der National-Seele, am Temperament, am Clima, am Gesittetseyn der Griechen, wenn sie beydes verbanden: Und so müssen also andre Gründe seyn, die diese Mischung von Heldenthum und Menschlichkeit bey ihnen und bey den Bar-

*) Laok. pag. 6.

baren hervorbrachten, oder nicht hervorbrachten. Sollten uns diese Gründe nicht auf den Weg bringen; worinn und woher auch die Griechen so empfindbar gewesen?

4.

1. Wenn es eine Zeit giebt, da das Wort Vaterland noch nicht ein leerer Schall ist, sondern

— — ein Silberton dem Ohr
Licht dem Verstand und hoher Flug zum Denken,
Dem Herzen groß Gefühl —

so muß der Name Vaterland so gut den Dichter zum Helden, als den Helden zum Dichter: und beyde zu theilnehmenden Söhnen ihres Vaterlandes machen. Der Held wird dafür streiten, der Dichter singen, und wenn sie beyde es nicht mehr retten können, beyde noch als Söhne darum weinen: und ist nun Dichter und Held, und Sohn des Vaterlandes Eine Person — so ist dies die Zeit der Patriotischen Klagelieder. Nicht aus einer sich übenden Schulfeder; aus dem vollen Herzen werden diese fliessen; nicht blos auf dem Papier, sondern im Gedächtniß, in

der Seele leben; die Stimme der Ueberlieferung wird sie aufbehalten, der Mund des Volks sie singen: sie werden Thränen und Thaten wecken: ein Schatz des Vaterlandes, und das Gefühl, das sie besingen und wirken, Gefühl des Volks, Nationalgeist. Es wird also Eine Empfindung des Patriotismus seyn, die jetzt zu Thaten, jetzt zu Gesängen, jetzt zu Thränen fürs Vaterland gedeihet, nachdem die Ausbildung desselben die Empfindung da oder dorthin lenket: und keinen Absenker derselben erstickt. Bey den Scandinaviern erstickte das Beyspiel Odins die eine Art des Ausbruchs, die Heldenthräne, um die andre um so mehr zu verstärken: Heldenthaten.

Nun aber ändere man diesen Geist der Zeit: die ganze Welt werde das Land des Weisen, oder des tauglichen und angenehmen Narren; allmählich werden sich die Bande schwächen, die das Herz des Eingebohrnen an den Boden der Natur hefteten; ihm wird also auch das Unglück, oder die Entfernung seines Vaterlandes nicht mehr so zu Gemüthe dringen: und so ist auch die edle Thräne um das Vaterland versiegt, die dort den Helden und den Weisen nicht verunzierte, sondern

ehrte. Sie wird höchstens der eigennützigen oder üppigen Thräne Raum machen, die ein Ovid mitten in seinem traurigen Geschwätz, oder Bussi = Rabutin in seinem ächzenden Unsinn, nach einem wollüstigen Hofe fliessen läßt. Und so ist eine Quelle dieses Heldengefühls ausgetrocknet: „die Bildung, die Erziehung für das Vaterland."

2. Wenn noch ein jedes Geschlecht, eine jede Familie, unzertrennt und Eins im Ganzen, einen Baum bildet, wo die Zweige und Früchte dem Stamme zur Ehre gereichen, und durch das Abreissen derselben der Stamm selbst verwundet wird: wie bedeutend sind alsdenn die gefühlvollen Züge Homers bey seinen fallenden Helden: „er fiel, ein blühender Jüngling; der Vater wars nicht, der ihm zum Kriege rieth! — er stammt aus einem edeln Geschlechte; mit seinem Tode aber ist dies geendigt — er war aus fernem Lande gekommen; nie aber wird er in dasselbe rückkehren — die Söhne des Reichen fielen; der Vater hat alles für Fremde gesammlet." In diese Welt also gehören die Heldenklagen des Priamus um seinen Hektor, den Ruhm seines Geschlechts, die Mauer von Troja; in diese

Welt die Klagen Ossians, um seine abgeschiedenen Söhne; die ganze rührende Umarmung Hektors an seinen kleinen Astyanax: die Klagen der Elektra und andrer tragischen Heldinnen, der rührende Hingang der Morgenländer zu ihren Vätern u. s. w. eine Ader des Gefühls, die die besten Dichtungen und Geschichte, nicht blos der Griechen, sondern aller Völker durchströmt, bey denen diese Einigkeit der Geschlechter, dies Familiengefühl lebte.

Nun ersticke man aber dasselbe: man gehe über die natürlichen Bedürfnisse der unverdorbnen menschlichen Seele und der einfachern Lebensart hinaus: man mache die Ehre zu einem Wirthschaftsvergleich, zu einem Stande der Mode, und Eheleute zu nichts, als einander lästigen oder zeitkürzenden Personen: man erziehe die Brüder, daß sie schon an den Brüsten einer Fremden nicht mehr Brüder sind, und anwachsend immer fremder werden: man knüpfe Personen, die schon am Hochzeittage getrennt, und lege Kinder in ihre Arme, die blos ihren Namen haben dürfen — freylich so wird eine Nerve des Gefühls getödtet: es erlischt der Ehrenname: „Achilles war ein Sohn Peleus" allmählich:

die Sehnsucht des Ulysses zu seiner alten Penelope, und seinem steinigten Ithaka dünkt uns abentheuerlich: der gefühlvolle Stolz der Morgenländer auf ihre Geschlechtswürde wird lächerlich in unsern Augen, und die Klagen eines Hallers, Klopstocks, Canitz, Oeders, dünken vielen artigen Ehemännern so poetisch, als eine Anrufung an die Muse.

Es war eine Zeit (sie ist noch jetzt unter den Wilden!) da es Freunde gab, in einem Verstande, der sonst kaum Statt findet: zwey unzertrennliche Gefährten in Glück und Unglück, durch die heiligsten Gesetze verbunden, wetteifernd in den strengsten Pflichten, und in Erfüllung derselben Muster ihrer Vaterstadt, und die Verehrung des Landes. Zu diesem Gefühl erzogen, besiegelten sie dasselbe also oft mit ihrem Tode und Blute: sie verliessen ihren Freund nie, auch in Lebensgefahren, denen die damahlige Tapferkeit mehr als unsre Ueppigkeit ausgesetzt war; die kleinste Untreue gegen ihren Freund machte sie zum Spott ihres Geschlechts, und zum Abscheu der Stadt; sie waren nach allen Gesetzen verbunden, seinen Tod zu rächen, und die letzte Stimme des Einen, vielleicht gefangenen, vielleicht getödteten Freundes war

— an seinen Freund, an den Begleiter seines Lebens. Da also gab es einen Herkules und Jolaus, einen Aeneas und Achates, einen Orestes und Pylades, einen Theseus und Pirithous, einen David und Jonathan: mithin eine Quelle des Gefühls der Freundschaft für den Helden, die jetzt für den blossen Bürger und Gesellschafter beynahe versiegen ist. Da also, da flossen, wenn der Tod, wenn ein Unglück die trennete, die das Leben nicht trennen konnte, so edle Heldenthränen, die der Held Achilles um seinen Patroklus, wie ein Pylades um seinen Orestes, wie der Held David um seinen Jonathan weinten.

Nun laßt die Welt zu einer solchen Freundschaft verschwinden: die Art des Lebens mache nicht mehr zween solche Begleiter im Leben und Tode nöthig: das Feyerliche bey solchen Verbindungen lasse nach: der Beruf der Menschen zu arbeiten, zu Lebensarten werde verschiedner und gleichsam unstäter: der Zustand der Bürger und Mitbürger ruhiger: jeder sich selbst sein Gott in der Welt — wo wird alsdenn ein Kriegshaufen von Liebhabern, von männlichen Geliebten, ein böotischer ἱερος λοχος noch Statt finden? Der

Freund wird ein Gesellschafter, und ein Ding seyn, was man will, nur nicht, was er in der Welt der Helden, und der Freundschafts-bündnisse war, es mochte diese Welt übrigens in Griechenland, oder Schottland, oder Amerika leben. Verstopft also eine neue Quelle zu Heldenthränen, wenigstens ist das rührendste Bild zweener Freunde jetzt ein Kabinetstück blos, und nicht mehr ein Schauspiel der Welt, wie ehedem, und so anders, als Achilles, als Held, nach unsern Zeiten seyn müßte: so fremde ist für sie „der um seinen Patroklus weinende, und bis zum Unsinn betrübte und rasende Achilles.“

Wenn es eine Zeit und ein Land giebt, da die Schönheit noch mehr Natur, noch minder Putz und Schminke: da die Liebe noch nicht Galanterie, und die männliche Gabe zu gefallen, etwas mehr als Artigkeit ist: da wird auch die Empfindung, die Sprache, und selbst die Thräne der Liebe Würde haben, und selbst das Auge eines Helden nicht entehren. Freylich wird dieser nicht, wie Polyphem, der Cyklope Theokrits, elegisiren; aber gewiß noch weniger mit dem Philoktet des Chateaubrun, und mit den verliebten griechischen Helden der französischen Bühne. Die wahre Empfindung, und ein männlicher

Werth hat seine Würde und Hoheit, ohne diese von ungeheuren Metaphern, von galanten Wortspielen, oder von artigen Seufzern zu borgen: und auch hier sey die Liebessprache des alten z. E. Schottischen Helden Beyspiel. — Sie handeln als Helden, und fühlen als Menschen.

Da aber freylich keine Empfindung so gern das Reich der Phantasie zu seinem Gebiet haben mag, als die Liebe: so kann auch keine so leicht von der Würde und Wahrheit ab, und in Phantasterey und Spielwerk hinein gerathen, als diese: und also, aus mancherley Ursachen, zwischen der Heldenthräne der Liebe, und zwischen der Verachtung nur immer ein schmaler Rand. Unter allen menschlichen Schwachheiten, deren sich ein Held nicht schämen dürfte, ist diese die delikateste; und daß sie es sey, kann ein grosser Trupp verliebter Roman- und Theaterhelden beweisen. — — Hier indessen hatten die griechischen Dichter einen ziemlichen unerkannten Vortheil, nämlich den Zutritt zu einem ihnen nationellen Liebesreiche voll sehr poetischer Phantasien, die sie aus mancher Verlegenheit reissen mußten. Die Liebesbegebenheiten, hier Götter und Göttinnen, das ganze Gefolge

der Venus, der Grazien und Amors, hundert schöne und unterhaltende Anekdoten aus der Mythologie der Liebe, gaben ihrer Sprache der Liebe eine Süßigkeit, und eine Würde, die unsre Zeit nur zu oft nachahmet, um — lächerlich zu werden. Wenn in unsern Elegien und Oden der Amor mit seinen Pfeilen umherflattert, wenn man den Griechen und Römern eine ganze Nomenklatur von Liebesausdrücken abgeborget hat, und diese endlich so gar in Briefe zwischen Mannspersonen ausschüttet: so verliert sich das Spielwerk von der Würde, ich will nicht sagen, einer Heldenseele, sondern nur des gesunden Verstandes völlig ab, und wird fader Unsinn. Oder wenn endlich gar der gothische Ton der Liebe aus den mittlern Zeiten der Ritter und Riesen, mit der süssen Artigkeit unsrer Zeiten in Eins zusammen fließt: so wird alsdenn der herzbrechende Parenthyrsus, die weinerliche Galanterie daraus, von der fürwahr! ein griechischer Held, mit aller seiner Empfindbarkeit für die Schwachheiten menschlicher Natur, eben so viel wußte, als der weise Sokrates von der Klosterheiligkeit der Kapuciner.

Ueberhaupt: da die Scene des menschli-

chen Lebens noch mehr ins offene Auge fiel: da die Geschäfte der Welt noch nicht so verwickelt und fein, aber um so verdienstvoller für die Menschheit seyn mochten: da die Nutzbarkeit und Geschicklichkeit und Tugend noch nicht in so krummen Linien zu berechnen, sondern menschlich war: da zog das Menschengefühl auch die Gemüther noch mehr zusammen; und die Gräber der Guten des Landes foderten die Thräne des Helden. Einfacher und mehr zum Augenschein war das Leben des andern, und seine Tugenden und Verdienste auch also treffender an das Herz, denn ein Held, ein Staatskluger, ein Verdienstvoller, ein Weiser, so wie ihn die alte Zeit foderte, und bildete; konnte doch eher eine menschliche Thräne hervorlocken, als z. E. ein General nach der Taktik, ein Minister, ein Civilist, ein Litterator der neuern Welt, wenn er nichts als dieses ist; denn bey dem Verlust aller seiner Geschicklichkeiten und Tugenden sind die wenigsten menschlich, und was ist im Stande, menschliche Empfindungen zu erregen, als — — Menschheit. Wo bleiben nun die Namen ohne Thaten, die Rangstellen ohne wirkliche Verdienste, die Bemühungen und

Aemter unsrer Zeit ohne Geist und Leben, die Religionen ohne menschliche Tugend — wo bleiben alle sämmtliche gelehrte, reiche, vornehme, andächtige Narren unsrer bürgerlichen und feinen und allerchristlichen Welt, sind die wohl einer menschlichen Thräne werth?

Endlich, als man den wahren Gebrauch des menschlichen Lebens, und der Glückseligkeit vielleicht besser, obgleich nicht aus Predigten und Moralen, kannte, und das Leben mehr genoß, und menschlicher anwandte, natürlich waren da auch die bittern Zufälle des Lebens rührender. Der Tod eines Jünglinges, der sein Leben nicht genossen, der in der Blüthe seiner Jahre dahin fällt, wie ein junger schöner Pappelbaum — ein solcher Fall ist bey Homer die Veranlassung zu Bildern, die auch in dem Heldenauge eine zarte Thräne der Menschlichkeit erwecken können, weil sie menschlich sind: und ich würde kaum eine gute Idee von dem Jünglinge fassen, den bey Homer diese Bilder nicht rührten. Eine eben so zarte Empfindung erregt der Tod eines Mannes, der sein Leben nur halb gebraucht, der z. E. wie der Protesilaus Homers halbgeendigte Palläste der Pracht, halb vollendete Entwürfe des männlichen Stolzes

nachließ, der sich Anlagen und Geschicklichkeiten umsonst erworben, den Diana vergebens jagen, und Pallas umsonst kriegen gelehret: rührende Bilder aus einer menschlichen Welt, in die uns Homer so gern versetzet, und in der freylich die Helden leben müssen, die „an Thaten den Göttern, und an Empfindungen den Menschen gleich sind."

Ich kann meine Materie nicht vollenden; allein zusammen genommen diese Einzelnheiten, wird man ein Zeitalter gewahr, da die Helden, so weit sie über die menschliche Natur erhoben seyn mögen, doch in dem Gefühle der Betrübniß, und in der Aeußerung derselben durch Thränen, derselben treu bleiben, treuer bleiben, als wir, bey denen dieß sanfte Gefühl entweder erstickt, oder in eine weibische Ueppigkeit umgeschmolzen wird. Zurück also in diese Welt setze ich mich, wenn ich die Helden Homers und die griechischen Tragödien mit ganzer Seele fühlen will: allein auf Griechenland möchte ich dieß Gefühl nicht einschränken: denn wohin das beschriebene menschliche Zeitalter trifft, da auch dieß Gleichgewicht zwischen Tapferkeit und Empfindung; und dieß, dünkt mich, ist überall das Zeitalter zwischen der Barbarey eines Volks, und zwischen der

zahmen Sittlichkeit, dem höflichen Schein, in dem wir leben. In diesem stirbt auf gewisse Art Vaterland, Ehre, Geschlecht, Freund und Mensch ab, und mithin erstirbt auch hierum das Gefühl, und die Aeußerung desselben, die Thräne.

Aber die Empfindung des körperlichen Schmerzes, kann die sich ändern? Ein Schlag bleibt ein Schlag, Wunde bleibt Wunde, eine Ohrfeige eine Ohrfeige, und wird es, so lange die Welt steht, bleiben. Es ist also nicht der nämliche Fall dieser mit den vorigen Empfindungen, und unser weichlicher Zustand hat vielmehr das Gefühl der Schmerzen unendlich, und oft zum Weibischen erhöhet. Hiernach muß es also umgekehrt seyn, daß, wenn ein griechischer Theseus, Herkules, Philoktetes, einen Schmerz, eine Wunde einmal fühlet, so müßte ein Sybarit unsrer Zeit ihn siebenfach fühlen, und wenn also „das Schreyen der natürliche Ausdruck des körperlichen Schmerzes, das Recht der leidenden Natur, ein Charakterzug griechischer Helden seyn soll,“ so folgt, daß, wenn jener Einmal, der unsre bey siebenhaft heftigerer Empfindung auch siebenfach stärker schreyen dürfte und sollte, um — ein Held des Homers zu seyn.

Wie sollte es denn nun gekommen seyn, daß „wir feinern Europäer einer klügern Nachwelt gelernt haben, über unsern Mund und Augen zu herrschen, und uns also so grausam das Privilegium der leidenden Natur versaget haben?“ Wenn wir die Empfindungen für Vaterland, Freund, Geschlecht, Menschheit und was sey, mithin unter diesen Empfindungen das weiche Gefühl des Schmerzes darüber verloren, und den Verlust, den Mangel derselben mit Anstand und Artigkeit überdeckt haben, so läßt sich das erklären. Nun aber soll uns am körperlichen Schmerz ein größerer Grad von Empfindung beywohnen, und doch weniger, unendlich weniger Rechte der leidenden Natur? Ja noch dazu, was bey den Heldengriechen, bey minderm Anlasse des Gefühls, Ehre, oder wenigstens erlaubt war, sollte bey uns Weichlichen Schande, und durch den Anstand, der doch wenigstens den Schein der Stärke geben soll, verboten seyn? und zwar als ein Zeichen der Schwäche verboten? ——

Und dieß wäre je bey den Griechen ein Charakterzug homerischer Helden gewesen? So kenne ich meinen Homer nicht; so will ich nicht meine Griechen kennen. Wenn ein Agamem-

non *) in der Versammlung über den Verlust der Griechen, an dem er durch den Zank mit Achilles Schuld war, weinet; so liebe ich seine königlichen Zähren: sie fließen für Kinder: sie erleichtern in ihrem Strome, den Homer mit einem Bache vergleichen kann, sein trauriges väterliches Herz; dieser Agamemnon aber bey seiner Verwundung schreye und heule mir nicht. Wenn Achilles, vom Agamemnon öffentlich beleidigt, seine Ehre fühlt, und vor seiner Mutter Thetis weinet **): so sehe ich seine ruhmliebende Thränen gern: ich weine mit, mit dem jungen Helden: aber bey einer Verwundung weine und schreie er nicht, sonst ist er Achilles nicht mehr. Um seinen Freund Patroklus heule und ächze und traure er ***); ich fühle seine Thränen und sein edles Herz: ich würde ihn nicht verehren, wenn er ein stolscher Held wäre: so seufze Agamemnon ****) über seinen verwundeten Bruder, und Priamus über seinen erschlagenen Sohn: das sind Lei-

*) Iliad. I. v. 15.

**) Iliad. A. v. 349. 357. 360. &c.

***) Iliad. Σ. v. 21. &c. Ψ v. 18. &c.

****) Iliad. Δ. v. 148.

den der Seele, und edle Thränen, mit denen ja das Geschrey und das Weinen über eine Wunde nicht in Vergleich kommt. Keiner von den Helden Homers schreyet und weinet über so etwas, und sollte es lohnen, den ganzen Homer zu ändern, damit der Lessingsche Satz wahr werde: „So sehr auch Homer sonst seine Helden über die menschliche Natur erhebt; so treu bleiben sie ihr doch stets, wenn es auf das Gefühl der Schmerzen, wenn es auf die Aeußerungen dieses Gefühls durch Schreyen, oder durch Thränen ankommt*)?" Ich wollte, Hr. Lessing hätte dieß nicht geschrieben.

5.

Aber Philoktet? — Hr. Lessing hat einen großen Abschnitt**) darauf gewandt, Sophokles zu vertheidigen, daß er körperliche Schmerzen aufs Theater gebracht, und einen Helden in diesem Schmerze schreyen lasse. Die ganze Vertheidigung ist von der Seite des Dramaturgs, und verräth in der feinen Manier der Entwicklung, den Verfasser der Dra-

*) Laok. pag. 5.

**) Laok. pag. 31 — 49.

maturgie; Schade aber, daß sie ganz auf unrichtige Voraussetzung gebauet ist: bey Sophokles Philoktet sey Geschrey der Hauptton des Ausdrucks seines Schmerzes, und also das Hauptmittel, Theilnehmung zu wirken, das doch nicht ist. Und denn Schade auch, daß sie blos als Dramaturgie, als Anlage zum Drama abgefaßt ist; mich dünkts besser, sich den Eindrücken der Vorstellung zu überlassen, und nichts als Dramaturg zu rechtfertigen, sondern als ein griechischer Zuschauer auf unverstellte Eindrücke zu merken — —

Und welches sind diese Eindrücke ohngefähr? Wenn ein griechisches Stück geschrieben ist, um vorgestellt, und nicht um gelesen zu werden, so ists Philoktet: denn die ganze Wirkung des Trauerspiels beruhet auf dem Leben der Vorstellung. Hin also mit Auge und Geist in die athenienſische Bühne. Der Schauplatz öffnet sich*): ein Ufer ohne die Spur eines Menschen: eine einsame unbewohnte Insel mitten in den Wellen des Meers: — wie sind diese Reisende dahin verschlagen? was wird in dieser wüsten Einöde vorgehen? — Hier, hören wir, ist Philoktet, der be-

*) Sophocl. Philoct. Act. I.

rühmte Sohn Pöans: Elender Einsamer! der menschlichen Gesellschaft völlig beraubt, hier zur ewigen Einsamkeit verbannet — wie wird er seine Tage hinbringen? — Und er ist krank — krank am Fuße mit einem faulenden Geschwüre! — Noch ärmerer Einsiedler! wer wird dich hier pflegen, dir Speise schaffen, dich reinigen und verbinden? — und wie bist du hergekommen? ach! ausgesetzt — ohne Barmherzigkeit, ohne Hülfe — und wegen eines Verbrechens, wegen seines Eigensinns? Nein, wegen seines barmenden Geschreyes! Ach! die Unmenschen, was kann der Kranke, der Elende anders, als weinen, als schreyen? und selbst diese Linderung ihm nicht zu gönnen, diese kleine Ungemächlichkeit nicht zu ertragen, ihn auszusetzen! Wer hat ihn ausgesetzt? die Griechen, sein Volk, seine Gefährten — vielleicht geschahe es durch Einen Boshaften? Nein, auf Befehl der griechischen Heerführer vom — Ulysses selbst. Und eben dieser Ulysses kann uns so etwas, so kalt erzählen, so lau abbrechen, er darf noch die Insel sehen, er hat neue Anschläge wider ihn — o des Bösen! wer wollte nicht mit einem armen, einsamen, verlassenen Kranken, mit dem niemand Mitlei=

den gehabt, gegen den Treulosen Parthey nehmen, der ein Werkzeug seines Unglücks war.

Nun fällt uns die Wohnung des Elenden näher in die Augen — eine unbewohnte Höhle! — Ist noch etwas Hausgeräth und Speise darinn? zertretenes Gras — ein elendes Lager der Thiere! — hier muß der Held liegen, ohne den Troja nicht kann erobert werden: ein Becher von Holze, etwas Feuergeräth — ist der ganze Schatz des Königes — und o Götter! hier eitervolle Lappen, Zeugen seiner Krankheit! — Er ist fort — wie weit kann der Elende fort hinken? Ohne Zweifel mußte ers — nach Speise vielleicht! vielleicht nach einem lindernden Kraut! daß ers doch fände! daß man ihn doch sähe! Indessen *) geht die Scene des Betruges an, da Ulysses den Neoptolemus so weit bringt, daß dieser gutherzige Redliche, der Sohn des redlichen Achilles, einen Fremden, einen Elenden, mit List durch Lügen und Ränke gefangen nehmen soll. Ich weiß es, daß die Griechen, zumal Sophokles, jene unmoralische Ungeheuer so hasset, als er nur die moralischen hassen mag, und daß er auf seinen Theater nichts als Menschen, we-

*) Auftr. 2.

der Engel, noch Teufel vorstellet; allein Ulysses, wie er hier erscheint, ist nicht blos der schlaue, der verschlagene Ulysses Homers: er ist ein Verführer, der offenbar Grundsätze der Treulosigkeit verräth, die alle Tugend übern Haufen werfen, und pfui des Bösewichts! bey dem das Laster schon zur Sprache durch Grundsätze geworden. Sophokles also will lieber die Vorwürfe der Moralitäts-Pedanten auf sich nehmen, die jeden Ausspruch von der Bühne zu einem Sittenspruche des Pythagoras haben wollen: er mahlt seinen Ulysses lieber schwärzer, als er sonst zu mahlen pflegt — um uns nur desto mehr für den armen Philoktet einzunehmen, der von ihm hintergangen ist, und hintergangen werden soll.

Der Chor und Neoptolem sind nun *) beschäfftigt, dieses Mitleid für Philoktet tiefer in uns zu prägen; sie wiederholen die vorigen Jammerzüge, vermehren sie durch Vermuthungen und — — da läßt sich von weitem ein Aechzen hören! Daß es ein Aechzen und kein Gebrüll sey, zeigt das Betragen Neoptolems, der, über dem mit seinem Auftrage bestürzt, nicht weiß, woher es kommt? das Ach kommt

*) Auftr. 3.

näher, es wird ein Wimmern, ein tiefes klägliches Ach — nun ists erst vernehmlich! Sie haben sich nicht geirrt: Philoktet muß kommen, und ach! der Hirte kommt mit einem Tone der Schalmey, und Philoktet mit einem Tone des Jammers — er tritt auf! oder vielmehr er schleicht sich hinan, um —

Nun wird er sich mit Gebrüll aufs Theater werfen? zu schreyen anfangen, daß Peter Squenz sagen möchte: lieber Löwe, brülle noch einmal! Wer doch den Kunstrichtern einmal das Gebrüll ausreden könnte, von dem im Griechischen so wenig Spur ist! Einen langen Aufzug durch *) spricht Philoktet mit dem Fremden, ohne daß er ans Schreyen gedenkt: selbst das vorher von ferne tönende Ach hat Sophokles hinter den Scenen gelassen. Der weise Sophokles! wie wird mich der Mann weibisch dünken, wie wird mir sein Ach! verächtlich seyn können, daß er nur hin ächzte, da er allein zu seyn glaubte, das er vor den Fremden gleich verbirgt, und im Gespräche immer bergen kann. Der Leidende ist ein Held.

Und für diesen Charakter sorgt Sophokles genau. Er muß sich erst mehr zum Freunde

*) Aufzug. 2.

unsrer Seele machen *), ehe unser Körper sympathisiren könnte, und wie bekümmert ist der Arme um die Fremden? Nichts vermuthet er weniger, als daß sie ihm nachstelleten; der Gutherzige hält sie für Verschlagne, für solche, die seines Theilnehmens werth wären — der Menschenfreund! Er sieht die griechischen Kleider; ein böses Erinnerungszeichen für ihn an die treulosen Griechen; aber dieß hat er vergessen. Wie wünscht er, daß sie Griechen wären: wie verlangt er, wieder einen griechischen Laut zu hören! das ist ein ehrlicher Grieche, der kann Griechen interessiren. — Er hört griechisch: der arme Philoktet hat für Freude all sein heftiges Weh vergessen. Er lernt den Sohn Achilles kennen, den Sohn seines zärtlichen Freundes: er wird offner; er erzählt ihm seine Geschichte, rührend wie wenn die Penia selbst erschiene. Er ist ein Freund seiner Freunde: dem todten Achilles opfert er seine Zähre der Freundschaft; er vergißt sich selbst, und seufzet über einen Todten, der glücklicher ist, als er. Er ist ein Freund seiner Freunde; der Sohn des Achilles sieht ihn herzlichen Antheil an sich nehmen, selbst da er ihn hinter-

*) Aufz. 2. Auftr. 1.

geht. Er trauret um den Tod der Helden, und noch edler, er trauret blos deßwegen, weil sie brave Leute sind: die Nichtswürdigen verflucht er! Wie sehr hat uns nun Philoktet für sich interessirt, als Menschenfreund, als ein Grieche mit Leib und Seele, als ein Held. Und dieser Held soll hier, fern von dem Wetteifer mit andern Helden, auf einer wüsten Insel modern? Schmerzliche Abwesenheit, da jene Thaten thun, da jene mit Lorbern starben, so soll er an einer Wunde ächzen, die ja keine Heldenwunde ist. Er, eine so griechische Seele, muß fern von seinem Vaterlande, fern von seinem liebenden Vater, der vielleicht schon zu den Schatten gegangen, sein Leben verzehren: er ein betrogner Redlicher —— o Neoptolem, du willst ihn verlassen! o daß ihn Philoktet anflehete! Er thuts, und so dringend: er bestürmt sein Herz von so vielen Seiten, daß die Fürbitte des Chors: erbarme dich seiner! auch unsre Einsprache wird. Wir ärgern uns über Neoptolem, daß ihm der Ekel seiner Krankheit noch Einwendung macht, und lieben ihn, da er —— es ihm verspricht; Er wird ihm doch nicht betrügen! siehe! wie er ihm flehte, wie er ihm danket, wie er ihn noch zu guter Letzt in seine Hölle ladet und —

Nun *) kommt der verkleidete Kaufmann. Er hört: „er soll nach Troja, Ulysses habe dieß dem Heere öffentlich versprochen" und — den Kaufmann hält er kaum seiner Antwort werth. Eine einzige heroische Verwunderung: „Götter! dieser Elende, dieser Treulose hat schwören dürfen, mich ins Lager zu bringen?" verräth die ganze Heldenseele Philoktets: diese redet fort **): diese will zu Schiffe: diese redliche Seele glaubt dem Neoptolem, vertraut ihm seine Waffen, vertraut sich ihm in seiner Krankheit. Wie fühle ich für Philoktet! aber für ihn den Schreyenden? Noch nichts! für ihn, den Helden, den Griechen, den Edlen — und denn den im höchsten Grade Elenden, und elender noch dadurch, was man mit ihm vor hat. Noch fühlen wir blos mit seiner Seele durch die Phantasie, und jetzt erst soll die seltne Scene der Krankheit kommen. Der Chor ***) bereitet auf sie, durch ein Lied auf den äußerst jammervollen Philoktetes, und sie kommt ****).

*) Aufz. 2. Auftr. 2.

**) Auftr. 3.

***) Ebend. 3.

****) Dritte Scene.

Ich habe sie vorher durchgeführt und mag sie nicht wiederholen. Mich ärgert, wenn man sie auf der einen Seite zu einem bloßen Zetergeschrey macht, und auf der andern Seite, wie z. E. Brumoi *), unter den löblichen Franzosen für nichts, als, einen Riegel, ein Einschiebsel, daß fünf Akte voll werden. Welch eine Stille muß auf dem Schauplatze zu Athen geherrschet haben, da dieser Akt vorgieng!

Die Auftritte des körperlichen Leidens sind vorbey, und weiter darf ich nicht. Ich kehre also von der Bühne zu Athen zurück, dahin wo ich Leßingen gelassen — wie sehr sind wir aber in dem Eindrucke verschieden, den dieses Stück machen soll. Einer von beyden kann nur Recht haben, und der andre hat sich nur nicht gnug idealisiren können, um nicht zu lesen, sondern zu sehen. Damit dieß mich nicht treffe, will ich auf guter Hut seyn.

Hr. Lessing macht „die Idee des körperlichen Schmerzes" zur Hauptidee des Stücks **), und sucht die feinen Mittel auf ***), womit der Dichter diese Idee zu verstärken, zu erwei-

*) Theatre des Grecs, Tom. 2. p. 89.

**) Laok. p. 3. 4. 31. 32.

***) p. 33 — 49.

tern gewußt hat. Ich gestehe es, daß, wenn dieß die Hauptidee der Tragödie wäre, einige von Hr. L. angegebene Mittel wenig auf mich gewirkt hätten. Der Eindruck des körperlichen Schmerzes ist viel zu verworren und körperlich gleichsam, als daß er z. E. der Frage Platz ließe *): wo sitzt der Schmerz? außen oder innen? wie sieht die Wunde aus? was für ein Gift wirkt darinnen? Wäre die Vorstellung des körperlichen Schmerzes so schwach, um durch solche Sachen verstärkt werden zu müssen, so ist die Wirkung des Theaters verlohren: so ists besser, daß ich hingehe, um die Wunde selbst chirurgisch zu besichtigen. Nein! theatralisch sey die Idee des Schmerzes, und ich mag also auch nichts, als theatralische Verstärkung — von fern, aus den gezogenen Minen, aus Tönen des Jammers, will ich, wenn Schmerz die Hauptidee des Stücks ist, ihn kennen lernen, und denn ists mir wohl beynahe gleich, worüber man schreye, und sich geberde? ob über einen lahmen Fuß, oder über eine Wunde im Innern der Brust. Der Kunstrichter verliert alles, wenn er aus der theatralischen Anschauung weichet, und uns zur Ver-

*) p. 33. 34.

stärkung, zur Glaubwürdigkeit derselben den Attest eines Wundarztes geben ließe — — was es für eine Krankheit, daß es eine wirkliche Wunde, daß es ein Gift sey, das wohl so viel Schmerzen erregen könne. Sophokles habe so etwas überdacht, oder nicht überdacht: gnug, wenn so etwas auf mich wirken müsse, um meine Idee vom Schmerze zu verstärken — Lebe wohl, Theater! so bin ich in der Lazarethstube.

Theatralische Rührung also! und wodurch kann ich, wenn die Hauptidee des Stücks körperlicher Schmerz ist, gerühret werden? welches sind alsdenn die Hauptmittel zur Erregung der Sympathie? Ich weiß nichts anders, als die gewöhnlichen Aeußerungen, Geschrey, Thränen und Zuckungen: diese giebt auch Hr. Lessing *) dafür aus, und giebt sich viele Mühe **), bey ihnen den nicht beleidigten Anstand, und ihre entschiedne Wirkung zu erklären. Gut also! aber, wenn das Wimmern, das Schreyen, die gräßlichsten Zuckungen, das Mittel, das Hauptmittel sind, mir die Idee des körperlichen Schmerzes einzupflanzen, und mein Herz

*) p. 3. 52. 54.

**) p. 41 — 49.

zu treffen: was kann denn die beste Wirkung dieses treffenden Schlages seyn? Mit körperlichem Schmerze kann ich nicht anders, als körperlich, sympathisiren: d. i. meine Fibern kommen durch die Theilnehmung in eine ähnliche Spannung des Schmerzes, ich leide körperlich mit. Und wäre dieß Mitleid angenehm? Nichts weniger, das Zetergeschrey, die Zuckung fährt mir durch alle Glieder, ich fühle sie selbst; die nämlichen convulsivischen Bewegungen melden sich bey mir, wie bey einer gleichgespannten Saite. Ob der in Zuckung Liegende, winselnde Mann Philoktet sey, geht mich nicht an: er ist ein Thier, wie ich: er ist ein Mensch: der menschliche Schmerz erschüttert mein Nervengebäude, wie wenn ich ein sterbendes Thier, einen röchelnden Todten, ein gemartertes Wesen sehe, das wie ich fühlet. Und wo ist nun dieser Eindruck auch nur im kleinsten Maaße vergnügend, angenehm? Er ist peinlich, schon bey dem Anblicke, bey der Vorstellung, ganz peinlich. Hier ist im Augenblicke des Eindruckes an keinen künstlichen Betrug, an kein Vergnügen der Einbildungskraft zu gedenken: die Natur, das Thier leidet in mir, denn ich sehe, ich höre, ein Thier meiner Art leiden.

Und welche Gladiatorseele gehörte dazu, um ein Stück auszuhalten, in welchem diese Idee, dieß Gefühl des körperlichen Schmerzes, Hauptidee, Hauptgefühl wäre? Ich weiß keinen dritten Fall außer diesen beyden: daß ich entweder illudiret werde, oder nicht. Ist das erste, ists auch nur ein Augenblick, daß ich den Schauspieler verkenne, und einen zückenden schreyenden Gequälten sehe; wehe mir! es fährt mir durch die Nerven! Ich kann den künstlichen Betrüger, der sich mir zum Vergnügen, dem Augenscheine nach, aufhängen wollte, keinen Augenblick mehr sehen, so bald der Betrug schwindet, so bald er wirklich worget. Ich kann den Seiltänzer keinen Augenblick mehr sehen, so bald ich ihn fallen, in das unterliegende Schwerdt stürzen sehe, so bald er mit zerschlagnem Fusse da liegt. Der Anblick Philoktets ist meinem Gesichte unausstehlich, so bald ich es denke, daß er der leidende Philoktet ist. Blos eine Fechterseele kann in dieser Illusion des körperlichen Schmerzes, wie an jenem sterbenden Fechter, studiren wollen: wie viel Seele noch in ihm sey? Blos ein Unmensch kann, nach der Fabel von Michael Angelo, einen Menschen kreuzigen, um zu sehen, wie er stirbt.

Herr Lessing mag sagen *), daß „nichts betrüglicher sey, als allgemeine Gesetze für die Empfindungen geben zu wollen." Hier liegt das Gesetz in meinem unmittelbaren Gefühle selbst, und zwar in dem Gefühle, das am weitesten von allgemeinen Gründen abgehet, das mir, als einem sympathisirenden Thiere, beywohnt. So bald der leidende Körper Philoktets mein Hauptaugenmerk ist, so bleibts, „daß **) je näher der Schauspieler der Natur kommt, desto empfindlicher Augen und Ohren beleidigt werden müssen." Ein Meer unangenehmer Empfindungen wird über mich ergehen, und kein angenehmer Tropfe mischt sich dazu. Die Vorstellung des künstlichen Betruges? — ist durch die Illusion gestört; ich habe nichts, als den Anblick eines zückenden, mit dem ich beynahe mit zücke, eines Wimmernden, dessen Ach! mir das Herz durchschneidet. Es ist kein Trauerspiel mehr, es ist eine grausame Pantomime, ein Anblick, Fechterseelen zu bilden: ich suche die Thüre.

Nun aber lasset uns den zweyten Fall setzen, daß der griechische Schauspieler mit

*) p. 42.

**) p. 32.

aller seiner Skävoponie und Deklamation das Geschrey und die Verzuckungen des Schmerzes nicht bis zur Illusion bringen könne (etwas, das Herr Leßing nicht zu behaupten getrauet *), gesetzt also, daß ich ein kalter Zuschauer bleibe: so kann ich mir ja keine widerlichere Pantomime gedenken, als nachgeäffte Zuckungen, brüllendes Geschrey, und wenn die Illusion vollkommen seyn soll, ein übler Geruch der Wunde. Kaum würde also alsdenn der theatralische Affe Philoktets zum Zuschauer sagen können, was der wahre Philoktet zum Neoptolem: „ich weiß! du hast es alles nichts geachtet; weder mein Geschrey noch der üble Geruch wird dir Ekel erregt haben **)." Bey einer widerlichen, und zum Unglücke nicht täuschenden Pantomime ist dies unvermeidlich.

Ich schlage die Litteraturbriefe ***) auf, und finde den Ersten ihrer Verfasser an gründlicher Philosophie in einem andern ähnlichen Falle meiner Meinung. Er untersucht, „warum die Nachahmung des Ekels uns nie ge-

*) p. 49.

**) Sophokl. Philokt. Akt. 4. Scen. 1.

***) Litt. Br. Th. 5. S. 82—84.

fallen können, und giebt zu Ursachen an, weil diese widrige Empfindung nur unsre nie-
dere Sinne trifft, Geschmack, Geruch und Gefühl: die dunkelsten Sinne, die nicht den geringsten Antheil an den Werken der schönen Künste haben: weil zweytens die Empfindung des Ekels widrig werde, nicht durch die Vor-
stellung der Wirklichkeit, wie bey andern un-
angenehmen Eindrücken, sondern unmittelbar durchs Anschauen: und weil endlich in dieser Empfindung die Seele keine merkliche Ver-
mischung von Lust erkennet. Er schließt also das Ekelhafte ganz von Nachahmung der schönen Künste, und den höchsten Grad des Entsetzlichen von der pantomimischen Vorstel-
lung im Trauerspiele aus, weil theils die Täuschung hierin schwer wäre, theils auch die Pantomime auf der tragischen Schaubühne nur in den Schranken einer Hülfskunst blei-
ben müßte." Ich wollte, daß der philosophi-
sche D. sich über meinen Vorwurf erklären möchte: denn der körperliche Schmerz Phi-
loktets hat mehr als einen dieser Gründe wi-
der sich. Seine Täuschung kann nur den dun-
kelsten Sinn, das thierische Mitgefühl, erre-
gen: die Empfindung darüber ist allemal Na-
tur, und niemals Nachahmung: sie hat nichts

Angenehmes mit sich: sie ist kaum der Illusion fähig: sie macht die tragische Bühne zur Pantomime, die, je vollkommner sie wäre, um so mehr zerstreuete. Schlechthin kann also der körperliche Schmerz keine Hauptidee eines Trauerspiels seyn.

Und ist doch bey Sophokles Philoktet, bey einem Meisterstücke der Bühne! „Wie manches, sagt Herr Leßing *), würde in der Theorie unwidersprechlich scheinen, wenn es dem Genie nicht gelungen wäre, das Widerspiel durch die That zu erweisen.“ Ich glaube, schwerlich. Was in der Theorie wahrhaftig unwidersprechlich ist, und nicht blos so scheint, wird nie von einem Genie widerlegt werden, zumal wenn die Theorie in unsern unerkünstelten Empfindungen läge. Mich dauert die Mühe, die sich Herr Leßing giebt, Sophokles zu rechtfertigen, und den Engländer Smith zu widerlegen; beyde brauchen es nicht: und wenn sie es brauchten, wenn Sophokles Hauptzweck wäre, durch die Aeusserungen des körperlichen Schmerzes seinen tragischen Endzweck zu erreichen: so hätte L.

*) Laok. pag. 33.

mit allem, was er Gutes sagt, wenig gesagt.

Aber Sophokles, das tragische Genie, fühlte nur gar zu viel dagegen, diesen Zweck zu erreichen, und gieng ganz einen andern Weg, der ihm nicht mißrathen konnte, und den Hr. L. wie es scheint, von einer Nebenseite gesehen. Ich muß aus dem vorigen Eindrucke, den ich davon geliefert, einige Züge zurücknehmen:

1. Der erste Begriff von Philoktetes ist der Begriff eines Verlassenen, Kranken, Elenden, von Menschen verrathenen Einsiedlers, eines Robinson Crusoe, dessen jammervolle Höhle uns gezeigt wird: diese Situation setzt Hr. L. mit der ihm gewöhnlichen Stärke aus einander.

2. Der Elende soll noch einen neuen Streich von der List seines alten Feindes leiden: hier schwillt unsere Theilnehmung, und der Kontrast zwischen Ulysses und Neoptolemus macht die ganze Scene menschlich.

3. Der Chor und Neoptolem drücken die Pfeile des Mitleids tiefer in unser Herz: sie singen sein Elend in vollem Maaße. Wie begierig sind wir nun, den Mann zu sehen, der hier in der wüsten Insel eine besondere

Scene spielt, und auf den neues Unglück lauert. In diesem ganzen Akt ist noch kein Philoktet zu sehen: noch weniger die Vorstellung von seinem körperlichen Schmerz Hauptidee. Sophokles hat in diesem Akt dreyerley Vorsicht, uns erst auf Philoktet lange vorzubereiten, ehe er auftritt: das Schwerste und Untheatralische in Erzählung und nicht in Handlung zu zeigen: unser Herz und unsre Phantasie ihm zu sichern, damit wir erst — auch nur seinen Anblick ertragen lernen. Und gleich als ob dieser noch nicht genug vorbereitet wäre, muß den wilden Mann ein fern her murmelndes Ach anmelden, das sich nähert, und —

1. Nun sind durch den Anblick der Fremden die Seufzer weg, völlig weg. Warum das? warum läßt sie Sophokles so ganz hinter der Scene? Erst muß er ihn nicht blos vor Verachtung sichern, sondern seinem ganzen ersten Anblicke nach, ist Philoktet ein leidender Held. Ich weiß nicht, warum L. diesen ersten Eindruck, in dem der Held erscheint, nicht verfolget; wimmern haben wir ihn kaum von fern gehört, jetzt sehen wir dulden. Mitten unter verbissenen Schmerzen steht und spricht der Menschenfreund, Grie-

che, Held — warum hat Hr. L. das Interesse nicht mehr entwickelt, das er als Grieche, als ein theilnehmender Freund der Fremden, als der Verehrer griechischer Helden, wirket? Man kann kaum mehr für ihn sympathisiren, als man schon gestimmet ist.

2. Und noch zeigt er eine grosse Seite. Der eben jetzt Flehende hört Ulysses neuen Verrath, und wie ist der flehende Elende plötzlich in einen Helden verwandelt?

3. In einen Helden, der gegen seine Feinde noch der ungedemüthigte Stolze bleibt: Originalzug der griechischen Größe, „Liebe gegen die Freunde, unwandelbarer Haß gegen die Feinde *)!" Und wer anders als ein Redlicher, kann Neoptolem seine Pfeile und sein Leben so großmüthig anvertrauen? — ein solcher Mann ist nicht blos auf alle Wege vor Verachtung gesichert: er hat unser ganzes Herz.

4. Das Chor bereitet uns auf die Scene des Elendes, und ist offenbar in dem Tone der Ehrfurcht gegen einen Helden, der da duldet, der so lange geduldet hat, nicht, der da schreyet. — Wie wenig, wie wenig ist

*) Laok. p. 43.

doch also der Philoktet Sophokles seinem Hauptzuge nach auf der Bühne, der, den L. gewohnt ist, als den Gräßlichen zu charakterisiren, noch ist er immer der grosse duldende Held: und das in zween langen Auftritten!

Und beynahe fängt die Idee von seinem Elende, und von dem Versprechen des Neoptolemus an zu schwinden: fast kann man uns von seinem Schmerz zu viel erzählt, fast kann derselbe sich in neun Jahren doch wohl verringert haben? könnten wir ihn also nicht selbst leiden sehen? Wenn nichts mehr ist, als was wir gesehen haben, so — und nun kommt der Anfall. Es ist bloß ein Anfall, und ich weiß nicht, wie Hr. L. die Wahl einer Wunde rühmt *), die doch keinen andern Vortheil bringen konnte, als ein ekles Ach fünf Akte lang zu dehnen! Sophokles wußte was bessers zu wählen — eine kurze Anwandlung. Sie legt er in die Mitte des Stücks zur Auszeichnung: sie kommt plötzlich; um so eindrücklicher wird das Gift, als eine Strafe der Götter, nicht blos als eine schleichende

*) P. 33.

Krankheit: sie kommt ruckweise, um durch ein Anhalten den Zuschauer nicht zu ermüden: sie schweift in Raserey aus, um den Zuschauer von der Pantomime mehr auf die leidende Seele zu wenden: sie wird lange von Philoktet unterdrückt, und nur mitten unter Gesprächen mit einzelnen Tönen des Jammers begleitet: sie endet sich in einem ruhigen Schlafe, und der läßt uns erst Zeit zu überdenken, was Philoktet ausgestanden. Man kann den ganzen Auftritt nicht mehr verkennen, als wenn man ihn blos für die Pantomime eines körperlichen Schmerzes, und das ganze Stück nicht mehr verkennen, als wenn Philoktet da seyn sollte, um über eine Wunde zu schreyen und zu heulen. Der Anfall ist vorüber, und noch so wenig, als vor — — doch ich mag ja keinen Kommentar über Sophokles schreiben — wer urtheilen will, lese!

So kann also W. seinen Laokoon mit Philoktet vergleichen! So kann das Schreyen wohl nie, und am wenigsten bey Homer der Charakterzug eines Helden gewesen seyn! So ist wohl nie Schreyen das Hauptwerk des Philoktets, um Theilnehmung zu wirken, und körperlicher Schmerz nie die Hauptidee eines

Drama! So hat das Schauspiel gewiß seine eigne schöne Natur gleichsam, und genaue Grenzen zwischen andern Dichtarten. So kann man es ohne Sünde eine Reihe handelnder, dichterischer Gemählde nennen! Wer könnte uns über diese Materie besser belehren, als — der Verfasser des Laokoon und der Dramaturgie selbst, wenn er sich „über das Maas der Pantomime in der Tragödie, über die eigne schöne Natur des Drama, und über die besondern Grenzen zwischen Malerey und Schauspiel besonders erklärte?

6.

Der grosse Winkelmann hat uns die schöne griechische Natur so meisterhaft gezeiget, daß wohl keiner, als ein Unwissender und Fühlloser, es läugnen wird, „ihr Hauptgesetz in der bildenden Kunst sey Schönheit gewesen.“ Deß ohngeachtet dünkt mich noch die erste Quelle mit einigen ihrer Adern unentdeckt: warum die Griechen in Bildung des Schönen so hoch gekommen, um allen Völkern der Erde hierin den Preis abzulaufen?

Herr Leßing giebt auch ein Supplement *) dazu, da er uns den Griechen im Gegensatz mit dem Kunstgeschmack unserer Zeit, als einen Künstler zeiget, der der Kunst nur enge Grenzen gesetzt, und sie blos auf die Nachahmung schöner Körper eingeschränket: „sein Künstler schilderte nichts, als das Schöne.“

Nichts, als das Schöne? Nun ja! mein Leser, ich habe die weisen Erinnerungen und Einschränkungen gelesen, die man wider diesen Leßingschen Satz sehr gelehrt aufgeworfen; allein man muß L. erst verstehen, ehe man ihn widerlegt. Will er sagen, daß die Griechen nichts Häßliches gebildet? Ich glaube nicht, und wünsche an einem andern Orte **) die Worte weg: „die Griechen haben nie eine Furie abgebildet.“ Denn gienge sein Satz so weit: so hätte Herr Kloß noch in jedem seiner künftigen Schriften Gelegenheit, ein Beyspiel anzubringen, daß die Alten auch Furien, Medusen u. s. w. gebildet hätten — etwas, was wohl jeder weiß, der etwa ein Museum durchlaufen.

Oder hätten die Alten das Gesetz gehabt,

*) Laok. p. 9 — 22.

**) Laok. p. 16.

häßliche Figuren auch schön zu bilden, weil, was gebildet werde, schön seyn müsse? Ich weiß, daß man ihn auch so verstanden, und alsdenn die liebe Meduse statt Alles angeführt; allein auch dieß ist nicht die Verbindung des Sinnes.

Ich verstehe ihn so: es sey bey den Griechen kein herrschender, kein Hauptgeschmack gewesen, das erste beste zu schildern und zu bilden, um blos durch die Nachahmung Werth zu erhalten, blos durch Aehnlichkeit sich als Künstler zu zeigen: sondern hier habe ihr Geschmack das Schöne zum Hauptgegenstande gemacht, um nicht blos mit leidigen Geschicklichkeiten zu prahlen. Und in diesem Verstande bleiben folgende Bestimmungen ja von selbst eingeschlossen.

Um von einem herrschenden Geschmacke zu urtheilen, nehme man nicht jede einzelne Beyspiele: denn die Pausons, Pyreicus und andere Rhyparographen, so lange sie nicht Schulen ziehen, und diese mit andern, mit den Schilderern der Schönheit noch nicht um den Vorzug streiten dürfen, hindern nichts.

Um von einem herrschenden Geschmacke zu urtheilen, muß man die Worte eines Ge-

setzgebers *), eines politischen Philosophen, nicht als Beweis des Gangbaren annehmen: denn sie sagen, was da seyn sollte, nicht was da ist.

Die besten Zeugen eines herrschenden Geschmacks sind die öffentlichen Kunstwerke, die Anordnungen der Obrigkeit: und da Herr Leßing auch vorzüglich auf diese gesehen, so lehrt man ihn ja nichts neues, wenn man sich vernehmen läßt **): der griechische Künstler schilderte nichts, als das Schöne — Entgegengesetzte Zeugnisse „der Schriftsteller und Beyspiele der Künstler bestimmen mich, dieser Beobachtung engere Grenzen zu setzen, und sie bloß auf öffentliche Denkmähler einzuschränken." Ich denke, daß das Hrn. L. erste Quelle gewesen, und er sucht ja vielleicht Anordnungen, wo selbst keine sind ***).

Um von einem herrschenden Geschmacke

*) Laok. p. 11. not. b. wo Hr. L. die Worte Aristoteles anführet.

**) Herr Klotz Geschichte der Münzen p. 41. 42.

***) Laok. p. 12. das. Gesetz der Thebaner εις το χειρον ist mir noch zweifelhaft.

zu urtheilen, nehme man ferner nicht Tempelwerke, wo Religion die Hauptabsicht gewesen, oder der Geschmack der Religion nicht geändert werden konnte. Hr. L. macht sich diese Einschränkung selbst *), und sie ists, die seinen Satz so mildert, daß, ich gestehe es, er freylich durch ihn so viel oder so wenig bedeuten kann, als er will.

Um endlich vom herrschenden Geschmacke zu urtheilen, nehme man freylich nicht alle Zeiten gleich, sondern die, da der Geschmack schon ausgebildet, da er durch keine Kakozelie verdorben erscheint: im ersten Fall ist noch kein Gesetz gegeben, im zweyten ists eine Zeitlang unter die Bank gebracht; deswegen aber noch immer Landesgesetz. — Und nach diesen Bestimmungen kann L. allerdings fest setzen: „daß bey den Alten die Schönheit das höchste Gesetz der bildenden Künste gewesen."

Allein bey welchen Alten? seit wenn? wie lange? welche Unter- welche Nebengesetze? Und woher ists bey den Griechen so vorzüglich, vor allen Nationen, höchstes Gesetz geworden? Andre wichtige Fragen, wo bey

*) Laok. p. 103.

der letzten mir W. selbst kaum ein Genüge thut.

Hr. L. kommt auf zwo Situationen, die hierin einschlagen: „daß bey den Alten auch die Künste bürgerlichen Gesetzen unterworfen gewesen, und was die bildenden Künste auf den Charakter einer Nation wirken können *).“ Allein, über beydes konnte er sich nur im Vorbeygehen erklären. Es muß aus Gründen hergeleitet werden können: wie bey den Griechen Gesetze über die Kunst nicht blos, wie weit es Hr. L. nimmt, erlaubt; sondern nöthig gewesen — wie bey ihnen Kunst und Poesie und Musik weit mehr zum Wesentlichen des Staats gehöret habe, als jetzt — wie der Staat also nicht ohne sie, als seine damahligen Triebfedern, und sie nicht ohne Staat haben seyn können — wie also die Wirkung der Nation auf die Kunst, und der Kunst auf die Nation nicht blos physisch und psychologisch, sondern auch großen Theils politisch gewesen — wie bey den Griechen also aus so manchen Ursachen, und nicht blos ihres Nationalcharakters, sondern auch ihrer Erziehung, Lebensart, des Grades ih-

*) Laok. pag. 12 — 15.

rer Cultur, ihrer Religion und ihres Staats wegen, die Bildung der Schönheit mehr Eindrücke haben können, und mehr Eindrücke habe annehmen müssen. Ein wichtiges Problem *), zu dessen Auflösung mehr, als einige Kenntniß der Griechen von der Oberfläche her gehöret. Unsern gewöhnlichen Græculus also, die jetzt nach dem Modegeschmacke von nichts so gern, als von Kunst, von Schönheit der Griechen sprechen, ist ein Gedanke hieran so wenig eingefallen, daß sie alles glauben erklärt zu haben, wenn sie von nichts, als einer gewissen feinen Empfindung der Griechen für die Kunst, und für die Schönheit, schwatzen; von einer Empfindung, die sie gehabt, die Römer nicht gehabt, und die jetzt in unsern deutschen Neugriechen wieder auflebe. Alle klotzische Schriften sind von diesem süssen

*) Ein Programm des Hrn. Prof. Heine, de caussis fabularum seu mythorum veterum physicis, hat mir mehr Genüge gethan, als die ganze Philosophie des Banier; wie überhaupt dieser würdige Kenner der Alten von seinen Griechen das Schwerste gelernt: stille Grösse, ruhige Fülle, auch im Vortrage und Ausdrucke.

Geschwätze voll *): denn freylich aus einer gewissen unnenbaren Empfindung, aus einem sechsten Sinne für die Schönheit, kann man alles, was man will, ohne Kopfbrechen ausfinden. — Ein philosophischer Kopf, wie Leßing, konnte mit solcher qualitas occulta nicht zufrieden seyn: und welcher halbphilosophische Kopf wird sich denn damit lächelnd begnügen können?

Doch nicht zu weit vom Laokoon. Wenn bey den Griechen Schönheit das höchste Gesetz der Kunst war: so mußten gewaltsame Stellungen, häßliche Verzerrungen vom Künstler entweder gemieden, oder herabgesetzt werden: und L. giebt davon die besten Exempel. Indessen hat er Widerspruch gefunden und einer seiner Widersprecher **) ist, wenn er jetzt einen Stein findet, der dafür, jetzt einen, der dawider zu seyn scheinet, auch im Wechselfieber bald für, bald gegen den Satz, daß der geneigte Leser endlich nicht weiß, wie ihm

*) S. Klotz Geschichte der Münzen pag. 106. 107.

**) Klotz Act. litt. conf. mit der Gesch. der Münzen, und diese mit der Schrift über die geschnittenen Steine.

ist. Ob sich hier nicht ein fester Faden ziehen ließe?

Zuerst also: der mythische Cirkel der alten Griechen war ohne Widerspruch der Schönheit gebildet: ihre Götter und Göttinnen waren nicht, wie die egyptischen, allegorische Ungeheuer: noch, wie die persischen und indischen, beinahe ohne Bild: noch, wie die hetrurischen, traurige und unanständige Figuren; sondern an Bildung reizend dem Auge. In der ganzen Natur der Dinge fanden die Griechen keine bessere Vorstellung der göttlichen Natur, wie eines Inbegriffs der Vollkommenheiten, als die menschliche Gestalt; und wiederum, welches zu beweisen wäre, keine der Gottheiten war so charakterisirt, daß sie immer häßlich hätte gebildet werden müssen, um das zu seyn, was sie seyn sollte. Die Götterbegriffe der Griechen waren von Dichtern bestimmet, und diese Dichter waren Dichter der Schönheit.

Die Griechen hatten z. E. einen Jupiter, der freylich nicht immer μιλιχιος, der auch oft der Zornige, der Grimmige war: und der Dichter konnte in seinem Zwecke gemäß schildern. Wie aber der Künstler? Wer will denn immer gern einen zornigen Jupiter sehen,

da sein Zorn doch mit dem Ungewitter übergeht? Was also natürlicher, als daß er zu dem ewigen Anblicke seines Kunststückes den Anblick einer schönen Größe lieber wählte, und ihm nur hohen Ernst in sein Gesicht schuf? — Nun kann es freylich, und insonderheit in der ältern Zeit der Religion, auch Abbildungen des Zorns gegeben haben: allein, was thut dieß? der Hauptbegriff bey Jupiter, selbst wenn er den Donner wirft, bleibt doch — hoher Ernst, schöne Größe; dieß ist seine bleibende Gestalt, jene geht vorüber.]

Venus, wenn sie um den Adonis trauret, raset bey Moschus fürchterlich: auch Juno kann königlich zanken, und Apollo tapfer zürnen — allein ist diese Raserey, dieß zänkische Gesicht, dieser Zorn im Antlitze denn wohl ihre beständige Miene, ihr nothwendiger Charakterzug? Nicht! er ist übergehend, er ist eine vorbeyziehende Wolke: nun soll der Künstler Venus, Apollo, Juno bilden; — will er nicht Unsinn, oder Eigensinn beweisen, so wird er die Miene nehmen, die Venus, Apollo, Juno eigen ist: in der sie sich zeigen würden, wenn sie ihm zur Bildung erschienen, und dieß ist — eine Gestalt der Schönheit.

Doch immer aber gab es ja auch im mythischen Zirkel der Griechen Figuren, denen die Häßlichkeit ein Charakterzug war: z. E. Medusenköpfe, Bacchanten, Giganten, Silenen, Furien u. s. w. Medusa gehe voraus, denn Pallas trägt sie auf ihrem mächtigen Schilde. Meduse, ist sie eine Gestalt, die nothwendig häßlich gebildet werden muß, von der man nur eine Gestalt wüßte, die im höchsten Grade fürchterliche? Die so viel über die himmlische Bildung der Meduse, als von einem Ich weiß nicht, warum? und einer Parodoxie reden *), sollten wissen, daß Medusen diese Bildung eigenthümlich, daß sie eine Reizende gewesen, die Neptun zur Liebe beweget, und darüber von der jungfräulichen Minerve verwandelt worden **). Nun sollte sie der Künstler bilden: zwo Gestalten lagen vor ihm und er wählte — die schöne vor ihrer Verwandlung: aber um sie als Meduse zu bezeichnen, flocht er Schlangen in ihre Haare.

Um diese Schlangen zu erklären, weiß ich da keinen andern Rückweg, als mich „auf das

*) Klotz Gesch. der Münzen p. 46. 47.

**) Pausanias erzählt ihre Geschichte noch bequemer für die Kunst v. Corinth. c. 21.

besondere Gefühl der Griechen und Römer für die Schlangen" zu berufen *)? ein besonderer Appetit, der — hier aber nichts erklärt. Eine schöne Meduse ohne Schlangen wäre nicht mehr kenntlich, nicht mehr Meduse — ein bloß schönes Gesicht gewesen; so und aus keinem Schlangenappetit mußte also der Künstler diesen Charakterzug brauchen. Und warum sollte ers nicht? Wann er die Schlangen in die Haare versteckt, so können sie zieren; und was an ihnen hervorblickt, ist das was häßliches? Schrecklich und nicht häßlich; aber dieß Schreckliche gemäßigt, mit einem schönen Antlitze contrastirt, ist angenehm; es erweckt den Begriff des Außerordentlichen, von der Macht der Göttin, ist also hier als Charakterzug nöthig, und zum viel fassenden Eindrucke tauglich: es erhebt die Schönheit. Meduse also durfte nicht nothwendig ein Bild der Häßlichkeit seyn.

Und die Furien eben so wenig. Die Ehrwürdigen: so nannten die Athenienser

*) Klotz Gesch. der Münz. p. 47. „Es ist wahr, daß unser Gefühl über diesen Punkt eben so verschieden von dem Gefühl der Griechen und Römer ist, als von der Empfindung des Kanibalen" u. s. w.

sie, und so konnten sie die Künstler bilden: „weder an ihren Bildnissen, sagt Pausanias *), noch an den Abbildungen der unterirdischen Götter, die im Areopagus stehen, ist was fürchterliches wahrzunehmen." Und wenn nicht an den Furien; an den eigentlichen Rach- und Plagegöttinnen: wenn nicht an den unterirdischen Göttern; wenn nicht selbst im Areopagus, dem ernsthaftesten Orte zu Athen — wo und an welchen Bildungen hätte denn das Gräuliche der Hauptcharakter seyn müssen?

Ich darf also behaupten, daß alle mythische Figuren des Zirkels, die als Hauptfiguren, einzeln, ihrem innern und beständigen Charakter gemäß, haben erscheinen sollen, das Widerliche und Gräßliche nie zur nothwendigen Bildung haben durften. Selbst bis auf den Schlaf und den Tod **) erstreckt sich dieß.

*) In Attic. c. 28.

**) Laok. Die lessingische Erklärung des διεςραμμενȣς τȣς πωδας scheint dem Sprachgebrauche zu widersprechen; und wenn es aufs Muthmaßen ankäme, könnte ich eben so sagen: „sie schliefen mit über einander geschlagnen Füßen" d. i. des einen Fuß streckte sich über den andern hin, um die Verwandtschaft des Schlafs und Todes anzuzeigen u. s. w.

die beyde als Knaben in den Armen der Nacht ruhend vorgestellt wurden, und so gar bis auf die höllischen Götter — schönes Feld von Vorstellungen für den Künstler, dem also seine Religion es wenigstens nicht auflegte, zur Schande des Geschmacks, und zum Ekel der Empfindung arbeiten zu müssen. Da waren keine Bilder des Abscheues, wie in der skandinavischen und andern nordischen Religionen: keine Fratzenvorstellungen, wie in den Mythologien der heidnischen Mittagländer: kein Knochenmann, der den Tod, kein Ungeheuer, das den Teufel vorstellen sollte, wie nach den Idolen unseres Pöbels; unter allen Völkern der Erde haben die Griechen, was den sinnlichen, den bildsamen Theil der Religion anbetrift, die beste Mythologie gehabt: selbst die Kolonien ihrer Religion, nicht ausgenommen.

Zweytens: doch aber gab es ja so häufige Vorstellungsarten, Situationen, und Geschichte ihrer Religion, die immer auch für den Künstler widerliche Gestalten liefern mußten, wenn nicht als Haupt so als Nebenideen: wie nun? Als Nebenideen freylich, und eine Mythologie, die nichts als Gestalten in seliger Ruhe lieferte, wäre für den Dichter gewiß eine todte, einförmige Mythologie gewesen, und

hätte keine Griechen an Poesie hervorbringen können. Gnug aber, daß dieß Nebenideen, untergeordnete Begriffe, wandelbare Vorstellungen waren; bey solchen befand sich der Dichter recht wohl und der Künstler auch noch so unbequem nicht.

Ein Jupiter z. E. der die Giganten unter seinem Wagen hat, kann und soll auf sie, als auf Ungeheuer, als auf widrige Gestalten seinen Blitz schleudern; aber diese Gestalten sind ja nicht der Hauptanblick: sie sind mit ihrem Gräßlichen dem Jupiter untergeordnet, und also da, das Majestätische in ihm zu vermehren; nicht also wider das Hauptgesetz der Kunst. Ein schöner Bacchus unter taumelnden Mänaden, und ausgelassenen mit Pausbacken blasenden Bacchanten, unter Silenen und Satyrs, wird um desto herrlicher und schöner erscheinen. Die fürchterliche Meduse auf dem Brustharnische der Pallas wird die nämliche Schönheit ihrer Göttinn noch mehr erheben: denn hier ist sie nicht Hauptfigur, sondern Zierrath der Kleidung. So Perseus mit seiner Gorgone: Vulcanus, der hinkende, mitten im Saale der Götter: so Cerberus unter den Füßen des majestätischen Pluto — wie manches Papier wäre mit Einwendungen geschont, wenn man

bedacht hätte, daß in eine Composition von Figuren auf eine Nebengestalt ja nicht das Hauptgesetz fallen könne, ohne das Ganze zu verderben.

Drittens: was ich von den griechischen Göttern gesagt, gilt auch von ihren Helden. Weder ihre Herren, noch menschliche Helden haben zu ihrem Hauptzuge eine Klosterheiligkeit, eine verzückte Andacht, eine bußfertige Verzerrung, oder eine sich wegwerfende Demuth. Allein also, für sich selbst genommen, läßt der Held hoher Schönheit Platz, insonderheit wenn er als Hauptperson in seiner bleibenden Fassung erschiene. Setzet ihn aber auch in ein Medium der Hinderniß: seine Seele werde von Zorn, von Jammer, von Betrübniß erschüttert: freylich wird er nicht den stoischen Weisen machen; aber die empfindliche Natur seiner Menschheit, wird sie seiner höhern Natur widersprechen dürfen?

Hier stehe die Abschilderung Agamemnons in dem Opfer der Iphigenia. Timanthes verhüllte ihn: warum aber hat er ihn verhüllet? Er hat sich, sagt Plinius *), in den traurigen Physiognomien erschöpft, so daß er dem Va=

*) Lib. XXXV. Sect. 15.

ter eine noch traurigere geben zu können verzweifelte. Dieß läßt Hr. L. den Plinius sagen, und — — widerlegt also die von ihm gegebene Ursache mit Recht: denn es ist wahr, „daß mit dem Grade des Affekts sich auch die ihm entsprechenden Züge des Gesichts verstärken; daß der höchste Grad die allerentschiedensten Züge habe, und nichts sey der Kunst leichter, als diese auszudrücken.“ Plinius hätte also Unrecht, und der Schriftsteller*) noch mehr Unrecht, der ohne diese von L. angegebne Ursache zu entkräften, Plinius glaubt, blos weil er idoneus auctor ist. Aber wie wenn Plinius dieß nicht gesagt hätte?

Plinius Stelle ist diese: Timanthes cum mœstos pinxisset omnes, præcipue patruum, & tristitiæ omnem imaginem consumpsisset, patris ipsius vultum velavit, quem digne non poterat ostendere. Was sagt nun Plinius? daß Timanth sich an traurigen Physiognomien erschöpft, daß er dem Vater keine traurigere hätte geben können? nicht! sondern daß diese noch traurigere seiner nicht würdig gewesen wäre,

*) Klotz act. liter. Vol. III. p. 291.

daß er ihn in derselben nicht würdig hätte zeigen können. Ich will dem Valerius Maximus *) folgen, wie er Timanths Gemälde angiebt: Kalchas erscheint betrübt, Ulysses traurig, Ajax stößt eben ein Ach! aus, Menelaus windet die Hände — wie nun Agamemnon? nicht anders als starr, sinnlos, betäubt, die Züge des Gesichts eisern angeheftet, oder — rasend: denn so äußert sich, dünkt mich, der höchste Affekt. Würde sich da nun Agamemnon würdig zeigen? der Anblick eines Starrsehenden, ist er würdig eines Vaters? kaum! und der die Hände windende Menelaus, der ächzende Ajar, der traurige Ulysses, der betrübte Kalchas würden gerührter scheinen, als der starre Vater selbst. So erscheine dieser rasend? ein unnütz rasender Held, ein knirschender Agamemnon ist ein unwürdiger Anblick. Wenn Menschen sein Kind ertödten: so rette ers: er winde Kalchas das Opfermesser aus der Hand, und mache sich nicht durch sein Geschrey, durch seinen vergeblichen Schmerz unnütz. Wollen aber Götter das Opfer, fodert es das Wohl der Griechen; ists einmal zugestanden; König, so wisse dich

*) Valer. Maxim. lib. VIII. Cap. 11.

zu fassen: und wenn dein väterlich Herz bricht, so — wende dein Auge weg; verhülle dein Antlitz: so erscheinst du würdig des Vaters, und des Königes, und des empfindbaren Griechen und des patriotischen Helden.

Auch würdig der Kunst des Mahlers? Mit dem vorigen zusammen: ob aber dieser letzte Zweck der Einige und Hauptzweck gewesen? ob die schönen Raisonnements eintreffen, wie Hr. L. dem Timanthes Schuld giebt, „daß er die Grenzen seiner Kunst gekannt, daß er das Häßliche, das Verzerrende im Gesicht Agamemnons gerne gelindert hätte: da es aber nicht angieng — so habe er ihn verhüllet. Die Verhüllung sey eben ein Opfer, das der Künstler der Schönheit gebracht habe;" weiß ich nicht; wenigstens konnte ihm das Opfer nicht schwer werden, denn er brachte es aus fremden Mitteln. Mehr als ein Dichter *) hatte schon im Schauspiele den Agamemnon verhüllet, und Timanth durfte also nicht erst mit sich darüber vernünfteln. Er wäre frech gewesen, wenn er, was der Dichter verhüllt hatte, hätte entblössen wollen, zu-

*) Z. E. Euripides in seiner Iphigenia u. s. w.

mal es auf seine Kunst so sehr zutraf. Warum ihn aber der Dichter verhüllt? ob etwa einem künftigen Timanthes zu gut? ob etwa eine Figur zu verhüten, die sich nicht mahlen ließe? ob um der Kunst ein Opfer zu bringen? Der Kunst freylich; aber kaum dem Pinsel des Timanthes, sondern seinem eigenen Schauspiel, und der Grazie desselben! Nicht, als wenn diese bey der Opferung eines Kindes eines stoischen Helden foderte; so unmenschlich ist die griechische Grazie nicht. Nicht, als wenn sie einen betrübten ächzenden Vater nicht duldete; warum nicht, wenn es damit gethan wäre? Aber hier sollte er den höchsten Ton des väterlichen Schmerzes, und des entsetzlichen Jammers: ihn sollte ein Held anstimmen, der zugleich König war, der dadurch die Griechen rettete, der ihnen die Opferung versprochen hatte: dieser also sein Wort brechen, sein Volk nicht lieben, dafür auch nicht etwas Saures thun wollen? Er lasse sie opfern, er rase nicht wie ein Klageweib vergebens umher: er wende sein Auge ab, und weine väterliche Thränen; so erscheint er — würdig dem Könige und dem Vater, mithin auch würdig der theatralischen Grazie. Nur da diese einer andern Person, einer Cly-

temnestra, einer Hekuba und andern Helden noch wahrscheinlicher manches hätte erlauben können, was sie in dieser Situation, diesem Agamemnon nicht erlaubte: so sieht man, daß auch bey Euripides diese Verhüllung mehr ein Opfer für seinen Helden in dieser Situation, als für den Helden absolut, oder absolut für die Grazie der Schauspielkunst gewesen: und daß die Grazie einer fremden Kunst hier gewiß ganz beyseite trete.

Indessen, wie es sey: so bleibt Timanthes Gemälde, selbst bis auf den schreyenden Ajax desselben *), für Herrn Leßing, und selbst der rasende Ajax, die fürchterliche Medea, der leidende Herkules, der seufzende Laokoon; und immer zehn Beyspiele gegen ein gegenseitiges bestätigen seinen Satz, „wie sehr die griechischen Künstler daß Häßliche vermieden, und wie sorgfältig auch in den schwersten Fällen Schönheit gesucht.“ Sollte

*) Hr. L. kann dem Valerius immer glauben: denn auf den schreyenden Ajax fällt in dem Gemählde nicht das Hauptaugenmerk: und also auch nicht der Mittelpunkt, die Nerve seines Satzes: der das Ganze der Composition, nicht eine Nebenfigur treffen will.

man aber in der neuern Zeit, mit Ausdehnung der Kunst auch über die Grenzen des Schönen, das Wesen derselben haben ändern, und ihr ein neues Obergesetz: „Wahrheit und Ausdruck" geben wollen? oder sollte diese Uebertragung über die Grenzen des Schönen nicht auch zu unsrer Zeit blos „Eigenschaft des Geschmacks in der und jener Schule" und also eine Kakozelie seyn, an der es den Griechen bey ihrem Pauson und Pyreicus auch nicht fehlte? die Frage wird sich im folgenden mehr ergeben. „Wenn man in einzelnen Fällen den Mahler und Dichter (und also auch die Kunst zwoer Zeiten) mit einander vergleichen will, so muß man vor allen Dingen wohl zusehen, ob sie beyde ihre völlige Freyheit gehabt haben, ob sie ohne allen Zwang auf die höchste Wirkung ihrer Kunst haben arbeiten können." Und wer hat hier in einer freyern Luft geathmet?

7.

„Ein äußerlicher Zwang war bey dem alten Künstler öfters die Religion." Bacchus mit Hörnern ist Leßingen hier das erste Beyspiel, das ihn auch scheint auf diese so wah-

re Ausnahme gebracht zu haben. „Bacchus mit Hörnern! in der That sagt Hr. L. sind solche natürliche Hörner eine Schändung der menschlichen Gestalt, und können nur Wesen geziemen, denen man eine Art von Mittelgestalt zwischen Menschen und Thier ertheilte.“ Und sorgfältiger kann nicht ein Freund bedacht seyn, seinem Freunde die Hörner von der Stirne wegzuschaffen, als Hr. L. für seinen schönen Bacchus besorgt ist.

Er erklärt sie also zuerst für einen blossen Stirnschmuck. Und woher ein Stirnschmuck? Aus der Stelle des Dichters —

tibi cum sine cornibus adstas
Virgineum caput est:

„Er konnte sich also auch ohne Hörner zeigen, sagt Hr. L. und so waren die Hörner ein Stirnschmuck, den er aufsetzen und ablegen konnte.“ Wie? folgt dieß letzte Also wohl aus der Stelle Ovids, aus einer feyerlichen Anrufung desselben? War Bacchus nicht ein Gott? der sich also auch, wie andere Götter, in mehr als einer Gestalt zeigen, der bald in jungfräulicher Schönheit, bald im fürchterlichen Schlachtgetümmel fürchterlich, bald als ein schöner Jüngling wie den Seeräubern Homers erscheinen konnte? Und

hatte Bacchus dieß nicht blos mit andern Göttern gemein, sondern zu einem ihm eigenen Vorzuge, der Gott von tausend Gestalten (μυριομορφος) zu seyn, und also auch die unzählig vielen Beynamen zu haben, die ihm Orpheus, die Epigrammatisten, Nonnus u. a. geben? folgts da wohl aus der Stelle Ovids, daß Bacchus — — dadurch διμορφος, πολυμορφος, μυριομορφος werden könne, wenn er — — seine Hörner ablege; wie ohngefähr eine alte Jungfrau ihre falschen Zähne und Brüste? armes Lob! — Einen frommen christlichen Ehemann mögen seine Hörner einen blossen Stirnschmuck und eine Krone der Geduld von bewährtem Golde bedeuten: nicht dem mythologischen Bacchus.

So mögen es wohl keine Bacchus seyn, die mit hervorspriessenden Hörnern dastehen, sondern lieber Faunen: denn „in der That sind solche natürliche Hörner eine Schändung der menschlichen Gestalt, und können nur Wesen geziemen, denen man eine Art von Mittelgestalt zwischen Menschen und Thier ertheilt.“ Mit solchen geziemenden Schlüssen! als wenn Bacchus nicht oft genug diesen und noch ungeziemendere Namen bekäme: als wenn er nicht oft genug κεραος, δικεραος, χρυσοκεραος,

ταυρωπος, ταυρομετωπος, ταυροκεραος, κερασφορος, gehörnt, zweygehörnt, goldgehörnt, stiergehörnt hieße. Kurz! die Hörner waren in gewissen Deutungen ihm wesentlich und gehörten mit zu seiner heiligen Allegorie, in der ihn die Griechen mit von andern Völkern, die die Allegorie noch über die Schönheit der menschlichen Gestalt liebten, bekommen hatten.

Ob aber Bacchus in allen seinen Tempeln nicht anders, als gehörnt, erschienen, ist wieder auf der andern Seite zu weit, und hat für Hrn. L. keinen Vortheil, als nachher seine Errathungskunst zu üben, wo denn alle diese gehörnte Statuen Bacchus geblieben seyn mögen, da wir jetzt keine haben? Mir dünkts genug, daß der bey den Dichtern vielgestaltige Bacchus auch bey den Künstlern, auch in seinen Tempeln „in mancherley Gestalt" gewesen sey: daß nach der ältern allegorisirenden Mythologie dem Bacchus die Hörner sehr bedeutend und oft also auch für den Werkmeister, der der Religion arbeitete, ein Attribut des Bacchus seyn müssen: daß in den bessern Zeiten, da die Griechen selbst vieles von ihrer heiligen Allegorie der Schönheit aufgeopfert, auch die

ganz schönen Statuen des Bacchus, insonderheit in seinen Kunstwerken, die besten geworden; und so zerstieben alle Widersprüche von selbst.

Ueberhaupt sollte das mehr auf Kunst und Dichtkunst angewandt werden, was die zu verschiedenen Zeiten verschiedene Religion auf beyde gewirket. In den ältesten Zeiten, da noch die fremden, von aussen überbrachten Begriffe galten, waren freylich die Vorstellungen der Götter oft unwürdig: und Jupiter selbst schämte sich nicht, mit beyderley Geschlecht mit einem Beile, und in Gestalt eines Mistkäfers zu erscheinen. Bald aber entwölkte sich dieß allegorische Gehirn der Egypter und Asiaten in der freyen griechischen Luft: die unnützen Geheimnisse und Deutungen in Mythologie, Philosophie, Poesie und Kunst wurden unter den Griechen aus ihren verschlossenen Kammern auf offnen Markt getragen, und Schönheit fieng an, das Hauptgesetz der Poesie und Kunst, nur bey jeder auf eigne Art, zu werden. Homer, der Sohn eines himmlischen Genius, ward der Vater schöner Dichter und schöner Künstler: und glücklich ist das Land, dem in der sinnlichern Poesie und der noch sinnlichern

Kunst, der Geist seiner Zeit in Religion und Sitten und Gelehrsamkeit und Cultur so wenig Zwang auflegt, als Griechenland in seinen schönsten Zeiten. Ich wundre mich, daß W. in seinen Schriften diese Abstreifung fremder, alter, allegorischer Begriffe nicht mehr bemerkt, und in ihrer Nutzbarkeit gezeiget hat: es ist ein Hauptknoten in dem Faden der Kunstgeschichte: „wie die Griechen so manche fremde drückende Ideen in die ihnen eigene schöne Natur verwandelt haben!“

Von hieraus gienge der sicherste Weg, um zwischen inne durch Bedeutung und Schönheit, durch Allegorie und Schönheit der Kunst und Poesie unbeschädigt durchzukommen: ich würde aber mit einmal zu tief in den Unterschied der dichtenden und bildenden Kunst tauchen müssen — also zurück zu unsern Ptolegomenen.

8.

Wenn Schönheit das höchste Gesetz der bildenden die Kunst ist: freylich, so muß Laokoon nicht schreyen, sondern lieber nur beklemmt seufzen: denn wenn schon Sophokles zu seinem theatralischen Auftritt einen brüllenden

Philoktet eben so ungereimt fand, als Lessing den stoischen Philoktet findet: wie viel mehr der Künstler, bey welchem ein Seufzer und ein Schrey des offnen Mundes ewig dauret.

Ohne es nun durch eine Handvoll Vermuthungen ausmachen zu wollen, wer den andern nachgeahmet, ob der Künstler den Dichter, oder der Dichter den Künstler? führe ich nur Eins an, was Herrn Leßing in dem Augenblicke nicht beygefallen, daß es ausser Pisander, der nur als eine Quelle Virgils im Unbestimmten angegeben wird, es Griechen gegeben, wo Virgil den nähern Gegenstand, die Geschichte Laokoons selbst geschöpft haben könne. Daß unter Sophokles verlohrnen Stücken auch ein Laokoon sey, hat Hr. L. selbst angeführt, und Servius meinet, daß Virgil die Geschichte Laokoons aus dem Griechischen des Euphormio geschöpfet. — Vermuthungen, die wenigstens weiter bringen können, als der leere Name eines Pisanders oder ein Quintus Calaber, der es nicht verdiente, von Herrn Lessing auch nur als ein halber Gewährsmann angeführt zu werden: denn was geht seine

ganze Giganten-Erzählung unsern Virgil, oder Laokoon an?

Quintus Calaber ist ein später Schriftsteller, ein übertreibender Dichter, ein seyn wollendes Original — mehr Umstände braucht es nicht, ihm bey dieser Sache den Zutritt eines Zeugen streitig zu machen. Er dichtet bey seinem Laokoon so weit in die Welt hinein, daß die dichterische Fabel kaum mehr Fabel bleibt: sie wird ein abentheuerliches Riesenmährchen. Warum muß unter dem warnenden Trojaner die Erde erbeben? Wenn Troja durch die List der Minerva fallen soll; was brauchts die ganze Macht Jupiters, Neptunus und Pluto? Warum müssen seine unschuldigen Augen verblinden? warum muß er rasen? Etwa um noch blind und verstockt fortzufahren in seinem Rathe, und also als ein trotzender Gigante gegen die Götter zu erscheinen? — Etwa weiter durch diesen verstockten Rath noch erst die neue Verbrecherstrafe der Drachen zu verdienen. — Was brauchts den gutgesinnten Patrioten erst in einen Himmelsstürmer, in einen tollen Verbrecher umzuschaffen, und nachher gar — Unschuldige für ihn leiden zu lassen? Laokoon selbst geschieht nichts von den Drachen: seine armen unschuldigen Kin-

der werden ergriffen und zerfleischt, — abentheuerliche, abscheuliche Scene, ohne Wahl und Zweck, ohne Zusammenordnung und dichtenden Verstand!

Ich bleibe also bey Virgil und dem Künstler. Virgil mag aus Pisander, aus Euphormio, und woher es sey, geschöpft haben: so schöpfte er als Dichter, als epischer Dichter, als Homer der Römer. Er kleidete also auch diese Erzählung in ein episches Gewand: er goß sie in eine Art von Neuhomerischer Form; und in solcher Gestalt tritt sie uns vor Augen. Wir haben einen Schriftsteller *), der sich die Mühe gegeben, Virgil mit den Griechen zu vergleichen, und ihn daher zu erläutern; Schade aber, daß ihm in seiner Vergleichung blos Worte, Bilder und einzelne Lappen vor Augen sind. Die Manier seiner Poesie aus Homer und andern Griechen zu erklären, ist ihm nicht eingefallen, sonst müßte sich auch in dieser Erzählung von Laokoon der Dichter zeigen, der nach Homer zeichnen wollte. — Vielleicht wird meine Vermuthung,

*) Virgilius collatione scriptor. graecor. illustratus opera et industria Fulvii Vrsini. Antverp. 1567.

welche Stelle Homers Virgil nachgeahmet, etwas zu unserm Zwecke thun.

Aeneas mitten im Erzählen *), kommt auf die Geschichte Laokoons, und siehe! —

hic aliud maius miseris multoque tremendum obiicitur magis atque improvida pectora turbat. Laocoon. - -

Wem fällt nun nicht gleich bey Eröffnung dieser Schlangenscene der homerische Nestor **) ein, der auch eine solche Schlangenscene mit einem ähnlichen ενϑ' εφανη μεγα σημα eröffnet? Der Vorfall bey beyden ist verschieden; die Manier der Erzählung ist völlig dieselbe. Bey Homer erzählt der gesprächige Alte, wie vor ihrer Abfahrt die Griechen rings um eine Quelle den Unsterblichen Opfer gebracht, wie darauf nahe an einem Pappelbaume sich ein grosses Wunderzeichen sehen lassen: ein rothgefleckter gräulicher Drache, den Jupiter selbst gesandt, schoß unter dem Fuß des Altars plötzlich hervor, schlang sich zum Pappelbaume hinan, wo die Brut, die zarte Brut eines Sperlings auf dem Gipfel des Baums hinter Blättern versteckt nistete — acht an

*) Virg. Aeneid. lib. II. 199.

**) Homer. Iliad. B. 305—326.

der Zahl, und die Mutter der Jungen war die neunte. Ohne Erbarmen würgte der Drache die winselnden Kleinen: die Mutter aber — zwar flatterte sie klagend um ihre geliebte Brut, allein auch sie ward am Flügel von ihm umschlungen, ergriffen und mitten in ihrem Geschrey erwürgt u. s. w. — Mich dünkt, Virgil habe in der epischen Einkleidung des Laokoon Homer im Gedanken gehabt; nur daß er das Epische so verstärkte, daß aus Homers einfacher Erzählung ein völlig ausgemaltes Bild ward, — gegen das ich doch lieber Homers einfache Erzählung zurückwünschte.

In Homer sind alle Griechen schon in Erwartung: rings um eine Quelle gelagert, mit dem Opfer an die Unsterblichen beschäftigt, und also in der Fassung, auf ein himmlisches Zeichen zu merken, so bald es erschiene. Bey Virgil ist alles unstät, zerstreut, auf den griechischen Betrüger horchend, und nicht auf Laokoons Opfer; die Schlangen erscheinen, was für ein Geräusch, was für ein Plätschern im Meer müssen sie machen, ehe sie bemerkt werden. Zwo Schlangen kommen von der Höhe des Meers herab: in ungeheure Ringe geschlun-

gen, (mich schaudert es zu sagen!) liegen sie auf der See und streben gemeinschaftlich ans Ufer. Mitten aus den Fluthen hebt sich ihre Brust empor: über die Wasser ragen ihre blutrothen Kämme: ihr übriger Körper ist mit der langen Oberfläche der See gleich, und krümmt seinen unmeßlich langen Rücken in Ringen heran. Es entsteht ein Geräusch bey schäumender See, und schon sind sie am Ufer: ihre Augen funkeln, ihre Zungen züngeln, zischen — welch entsetzlich lange Vorbereitung, so episch, so malerisch, daß — ich nicht weiß, wie Ein Grieche ihre Ankunft abwartet. Wie vieles wendet Virgil auf den Nebenzug eines Gemäldes, den Homer mit einem Worte vollendete! und wie ist die ganze Schilderung mit solchen ausgemalten Nebenzügen überladen — beynahe ein untrügliches Wahrzeichen, daß der Dichter nach der Hand eines andern gearbeitet, daß er nicht aus dem Feuer seiner Phantasie geschrieben. Wäre dies, wie würde er sich so lange bey ihrem Heranplätschern, und noch länger bey ihren Ringen und Schlingen aufhalten? Diese sind ihm das Hauptaugenmerk: sie kommen ihm immer von neuem ins Gesicht, und er schaudert nie mehr, als wenn er an

diese unermeßliche Windungen, und Umschlingungen und Stellungen denkt. Virgil muß nachgeahmet haben; entweder nun einem Kunstwerke, oder welches mich wahrscheinlicher dünkt, dem Gemälde Homers. Das hat von jeher den Nachahmer verrathen, wenn er mit gar zu künstlicher Hand klecket, und Nebendinge am sorgfältigsten vollendet. Eben daher wage ichs, zu sagen, daß Virgils Schilderung mehr das Ohr füllet, als die Seele. Mit allem Vorplätschern der Schlangen thut sie nichts, als uns zerstreuen und betäuben: mit allen Windungen derselben um Laokoon, die hier so genau angezeigt werden, wird unser Auge vom Laokoon auf die Schlangen gewandt: wir vergessen, auf sein Gesicht zu merken, und auf die Seele, die in demselben spreche: endlich zeiget sich dieselbe — aber durch ein wüstes Geschrey, durch das Brüllen eines verwundeten Stiers, der vom Altar entlaufen:

clamores horrendos ad sidera tollit - -

freylich, ein erhabener Zug für das Gehör" wie ich Hrn. L. gern zugebe; aber ein leerer Schall für die Seele. Der Dichter hat sich so sehr in die Windungen seiner Schlangen verschlungen, daß er eins, und zum Unglücke

das Hauptstück, vergißt: Laokoon selbst, und seine Angst und den Zustand seiner Seele: Züge, die Homer so gar bey seiner jungen Sperlingsbrut, und bey ihrer armen Mutter nicht vergißt, und uns also ein Bild nicht fürs Auge, und noch minder bloß „erhabne Züge fürs Gehör," sondern ein Bild in die Seele mahlet. Ich weiß nicht, wie Hr. L. sich im Lobe Virgils so lange bey den Nebenzügen, „Windungen der Schlangen" u. s. w. aufhält, die bey dem Mahler und Bildhauer, gewiß aber nicht bey dem Dichter, weites Lob verdienen. Ja wenn Virgel zum Vorbilde eines Künstlers gearbeitet hätte! Ist das aber nicht wider den Zweck des ganzen Leßingschen Werkes?

Und was er gegen Virgil zu nachsehend ist: wird er gegen Petron zu strenge, da sich doch die meisten dieser Vorwürfe sicherer auf Virgil gegen Homer, als auf Petron gegen Virgil betrachtet, deuten ließen. Ich weiß Petrons gezwungene Art zu dichten, und gestehe gern zu, daß aus seiner Beschreibung Laokoons kein Funke poetisches Genies hervorblitze: muß aber darum das Gemälde, das er beschreiben will, muß die ganze Gallerie von Gemälden zu Neapel nur in seiner Einbildungs-

kraft existirt haben? Warum das? Etwa weil ein Romanschreiber kein Historikus seyn darf!? seyn darf! freylich nicht; aber auch nicht, daß ers nicht seyn müßte; nicht seyn könnte? zumal die schlechten Romanschreiber. Sie ersetzen uns das durch eingeschaltete Geschichte, was ihre Phantasie brüchig läßt: sie liefern uns halbhistorische Romane, oder romanhafte Halbgeschichte: der Abt Terrasson, mit dem Diodor von Sicilien bey Hand, seinen Sethos, und andere einen Roman voll Geographie, oder wahrer Geschichte. Sollte sich nun nicht Petron auch zu dieser Klasse bekennen? Sehr wahrscheinlich und eben von dieser Vermischung der Wahrheit und der Erdichtung, der Geschichte und Phantasie rührt auch die grosse Verschiedenheit des Urtheils, welches die Kunstrichter über Petron von jeher gefällt. Seine Einbildungskraft ist spielend, trocken, gezwungen; und die Kinder, die sie hervor bringt, haben den Charakter ihrer Mutter; aber sein Urtheil, die oft eingeschalteten historischen Züge über den verderbten Zeitgeschmack, sind fein, sind lobwürdig. Mir wirds also sehr glaublich, daß Petron, der mit Gewalt ein Dichter seyn wollte, seine Beschreibung Laokoons, durch die Nachahmung eines

wirklichen Gemäldes, wohl habe aufstutzen wollen: daß das Gemälde von Laokoon wohl irgend wo anders, als in der Phantasie Petrons existirt habe. Und wenn es existirt hätte? — Nun! so treffen auch Hr. L. kritische Streiche auf Petron diesmal einen Unrechten, und sein Arkanum; den Styl eines Nachahmers zu entdecken, kann ihm diesmal unzuverläßig werden. Hat Petron ein Gemälde geschildert: was eher, als daß sein Auge an Nebenideen hangen blieb, daß er diese Nebenideen auch übertreiben konnte? Ists, daß er im Bilde das Geräusch der Schlangen gleichsam zu hören glaubte; ists, daß er ein Gemälde der Kinder Laokoons Leidens, und sich zu Tode ängstigend antraf: so waren ihm, dem Versificateur einer mahlerischen Schilderung, dem Nachahmer des Gemäldes, diese Figuren Augenmerk genug, um mit dem Pinsel zu wetteifern, um diese Nebenideen der Phantasie, aber Hauptideen des Auges im Gemälde, bestmöglichst zu verschönern. Die Grösse der Schlangen wiederum, in deren Schilderung sich Virgel verliebt hat, war nicht sein Hauptaugenmerk: denn sie konnte es nicht im Gemälde seyn, wo man die Grösse aus dem Geräusche in den Wellen gleichsam nur

schließen mußte. Die ganze Schilderung Petrons ist eine Zusammenhäufung sichtbarer Ideen: warum also nicht die Nachahmung eines wirklichen Gemäldes? und alsdenn nicht so sicher ein Beyspiel und eine Probe von der schülerhaften Nachahmung eines andern Dichters, und noch unsichrer eine erste Probe, die auf alle gölte. So sklavisch sie ist: so bleibt doch gegen sie ein Quintus Calaber noch nicht eben der beßre Dichter und Kenner der Natur: und so unendlich sie hinter Virgil zurückbleibt, so ist doch auch dieser in seiner Schilderung gewiß nicht ganz Dichter; er ist Nachahmer Homers, und zeigt dies in den so weit verstärkten und verschönerten Nebenzügen, daß das Ganze verschwindet.

Was würde hieraus folgen? Dies, daß wenn Virgil nach Homer gearbeitet, er immer seine Geschichte, er habe sie aus Pisander, Euphormio, Sophokles geschöpft, nach seiner Art verändert habe, und daß also der Künstler neben ihm aus eben dieser Quelle haben schöpfen, und doch in der Vorstellung von ihm abgehen können, wenn er auch bloß dem griechischen Buchstaben gefolget wäre.

Gesetzt also, er hätte den verlohrnen Laokoon des Sophokles vor sich gehabt: wel-

che Idee hätte ihm die sophokleische Muse geben müssen? Sophokles, ein so weiser Dichter des Theaters, der zuerst auf demselben gleichsam Sittlichkeit und Anstand festsetzte, der hierin vielleicht einzig und allein das rechte Maas traf; Sophokles, der bey seinem Philoktet die Leiden des Körpers so sehr in Leiden der Seele zu verwandeln wußte — wie wird er seinen Laokoon geschildert haben? Mit dem Hauptzuge des gräßlichen Geschreyes? Ein vortreffliches Mittel, das Trommelfell des Ohres, aber nicht unser Herz, zu rühren. Gewiß wird er bessere Wege an unser Herz gesucht, und also auch Laokoons Schmerzen und Geschrey mit der Waage des richterischen Genies zugewogen, mit der er sie dem Philoktet zuwiegt. Nun lasset einen weisen griechischen Künstler von einem weisen griechischen Dichter diesen Gegenstand geborgt: lasset ihn die Manier des theatralischen Gemäldes genutzt, und vom Sophokles Laokoon so gelernt haben, als Timanthes vom Euripides die weise Verhüllung Agamemnons lernte: so dünkt mich, ich sähe die Waage des Ausdrucks eben auf dem Punkt, auf dem sie bey dem Laokoon des Künstlers schwebet. Das Maas des Seufzers ist ihm zugewogen. „Der Schmerz, welcher

sich in allen Muskeln und Sehnen des Körpers entdecket, und den man ganz allein, ohne das Gesicht und andre Theile zu betrachten, an dem schmerzlich eingezognen Unterleibe beynahe selbst zu empfinden glaubt; dieser Schmerz, sage ich, äußert sich dennoch mit keiner Wuth in dem Gesichte, und in der ganzen Stellung. Er erhebt kein schreckliches Geschrey, wie Virgil von seinem Laokoon singt; die Oeffnung des Mundes gestattet es nicht: es ist vielmehr ein ängstliches und beklemmtes Seufzen, wie es Sadolet beschreibt. Der Schmerz des Körpers und die Größe der Seele sind durch den ganzen Bau der Figur mit gleicher Stärke ausgetheilet, und gleichsam abgewogen. Laokoon leidet, aber er leidet wie des Sophokles Philoktet: sein Elend gehet uns bis an die Seele; aber wir wünschten, wie dieser große Mann das Elend ertragen zu können." Ich kenne nichts würdigers, als diese Worte, und der römische Dichter, der Nachahmer Homers, kommt also gar nicht ins Spiel.

Ich sehe, daß ich bisher bloß in kritischen Materien aufgeräumt habe, die Hr. L. seinem Laokoon hat zum Grunde legen wollen, füglich aber auch dem Hauptinhalt seines Buchs unbeschadet, hätte auslassen können. Es ist

Zeit, meine Leser aus dem kritischen Schutte hinweg, zu diesem Hauptinhalte selbst näher hinan zu führen, und —

9.

Den ersten Unterschied zwischen Poesie und der bildenden Kunst sucht L. in dem Augenblicke zu ertappen, in den die materiellen Schranken der Kunst alle ihre Nachahmungen binden. Dieser Augenblick also könne nicht fruchtbar genug gewählet werden: und sey dann nur fruchtbar, wenn er der Einbildungskraft freyen Raum läßt. — So weit nun sind schon alle Kunstrichter gekommen, die über die Grenzen der Künste nachdachten; aber der Gebrauch, den Hr. L. macht, gehört ihm. Ist nämlich die Kunst an einen Augenblick gebunden, bleibt dieser Augenblick: so wähle sie nicht das Höchste in einem Affekt: sonst weiß die Einbildungskraft kein Höheres: sie drücke auch nichts Transitorisches aus; denn dies Transitorische wird durch sie verewigt.

Nichts hingegen nöthige den Dichter, sein Gemälde in einen Augenblick zu concentriren. Er nehme jede seiner Handlungen, wenn er will, bey ihrem Ursprunge auf, und führe sie

durch alle mögliche Abänderungen bis zu ihrer Endschaft. Jede dieser Abänderungen, die dem Künstler ein ganzes besondres Stück kosten würde, koste ihm einen einzigen Zug u. s. w. Das Kennzeichen selbst ist, wie gesagt, längst angegeben; Hr. L. macht aber dies angegebne Kennzeichen praktisch.

Nichts Uebergehendes also wähle die Kunst zum Augenblicke ihres Gegenstandes: aber was ist denn eigentlich, was in der Natur nicht transitorisch, was in ihr völlig permanent wäre? Wir leben in einer Welt von Erscheinungen, wo eine auf die andre folgt, und ein Augenblick den andern vernichtet; alles in der Welt ist an den Flügel der Zeit gebunden, und Bewegung, Abwechselung, Wirkung ist die Seele der Natur. Metaphysisch also — doch wir wollen hier nicht metaphysisch; sinnlich wollen wir reden; und im sinnlichen Verstande, nach der Erscheinung unsrer Augen giebt es da nicht unablässige, daurende Gegenstände genug, die also die Kunst nachahmen soll? Allerdings, es giebt solche; und dies sind gewissermaßen alle Körper, und zwar so fern sie Körper sind. Diese, so abwechselnd ihre Zeitfolgen und Zustände auch seyn mögen; so schnell auch jeder Augenblick ihres Seyns

sie ändere: so geht er doch nicht unsern Augen vorüber; für diese kann also der Künstler Erscheinungen liefern: er schildere Körper, er ahme nach die bleibende Natur.

Wenn aber diese bleibende Natur auch zugleich todte Natur wäre? wenn das Intransitorische eines Körpers eben von seiner Unbeseeltheit zeugte? Alsdenn, dies bleibende Intransitorische des Gegenstandes zum Augenmerke der Kunst ohne Einschränkung gemacht — was anders, als daß mit diesem Grundsatz der Kunst auch — ihr bester Ausdruck genommen würde? Denke dir, mein Leser, einen seelenvollen Ausdruck durch einen Körper, welchen du wollest, und er ist vorübergehend. Je mehr er eine menschliche Leidenschaft charakterisiret; um so mehr bezeichnet er einen veränderlichen Zustand der menschlichen Natur, und um so mehr „erhält er durch die Verlängerung der Kunst ein widernatürliches Ansehen, das mit jeder wiederholten Erblickung den Eindruck schwächet, und uns endlich vor dem ganzen Gegenstande Ekel oder Grauen verursacht.“ Die Einbildungskraft habe noch so viel Spielraum, noch so viel Flug: so muß sie doch endlich einmal an eine Grenze stoßen, und unwillig wieder zurück kommen; ja, je

schneller sie gehet, je prägnanter der gewählte Augenblick sey, um so eher kommt sie zum Ziel. So gut als ich zu einem lachenden la Mettrie sagen kann, wenn ich ihn zum dritten, viertenmal, noch lachend sehe: du bist ein Geck! so gut werde ich auch endlich zu Myrons Kuh sagen können: nun so gehe doch fort, was stehest du? — Und so viel Ursache ich habe, einen schreyenden, einen unabläßig schreyenden Laokoon endlich unleidlich zu finden; so viel Ursache werde ich, nur etwas später, finden, auch den seufzenden Laokoon überdrüßig zu werden, weil er noch immer seufzet. Endlich also auch den stehenden Laokoon, daß er immerhin stehet, und sich noch nicht gesetzet hat: endlich auch eine Rose von Huisum, daß sie noch blühet, noch nicht verweset ist: endlich also jede Nachahmung der Natur durch Kunst. In der Natur ist Alles übergehend, Leidenschaft der Seele und Empfindung des Körpers: Thätigkeit der Seele und Bewegung des Körpers: jeder Zustand der wandelbaren endlichen Natur. Hat nun die Kunst nur einen Augenblick, in den Alles eingeschlossen werden soll: so wird jeder veränderliche Zustand der Natur durch sie unnatürlich verewigt, und so hört mit diesem

Grundsatze alle Nachahmung der Natur durch Kunst auf.

Nichts ist gefährlicher, als eine Delikatesse unsres Geschmacks in einen allgemeinen Grundsatz zu bringen, und sie in ein Gesetz zu schlagen: sie giebt alsdenn bey einer guten gewiß zehn mißliche Seiten. Hr. L. wollte den höchsten Grad des Affekts von der Bildung einer Bildsäule ausschließen; gut! Er gab aber davon die Ursache, daß diese Leidenschaft transitorisch wäre; nicht so gut! Er machte endlich aus dieser Ursache einen Grundsatz: die Kunst drücke nichts aus, was sich nicht anders, als transitorisch, denken läßt: und dies verführt am weitesten. Mit ihm wird die Kunst tod und entseelt gemacht, sie wird in jene faule Ruhe versenket, die nur den Klosterheiligen der mittlern Zeit gefallen könnte: sie verliert alle Seele ihres Ausdrucks.

Und welches wäre denn die angebliche Ursache einer so grausamen kritischen Arzney? Weil eine transitorische Erscheinung, sie möge angenehm, oder schrecklich seyn, durch die Verlängerung der Kunst ein so widernatürliches Ansehen bekomme, daß mit jeder wiederholten Erblickung — Ich mag nicht weiter! Wiederholte Erblickung! jede wiederholte

Erblickung! wer wird auf diese rechnen? Wer wird sich in seiner Jugend ein Vergnügen versagen, weil es endlich mit jedem wiederholtem Genusse schwächer werden müßte? wer mit sich selbst hadern, mit seiner Empfindung zanken, statt sich ungestört dem angenehmen Jetzt zu überlassen, ohne an die Zukunft zu denken? ohne aus dieser sich selbst Schatten hervor zu rufen, die die Freuden von uns scheuchen? Alle sinnliche Freuden sind bloß für den ersten Anblick, und für ihn allein sind auch die Erscheinungen der schönen Kunst. „La Mettrie, der sich als einen zweyten Demokrit malen lassen, lacht dir nur die ersten male, da du ihn siehest: du betrachtest ihn öfter, und er wird aus einem Philosophen ein Geck; aus seinem Lachen wird ein Grinsen." Es kann seyn! aber wenn dieser lachende Demokrit auch nur für den ersten Anblick gebildet seyn wollte? Wie nun? war bey diesem ersten Anblicke schon sein Lachen nicht anders, als verächtlich, und widerlich; ward so gleich dadurch der Philosoph ein respektiver Geck, und seine Demokritmine ein Grinsen: so ists freylich schlimm für ihn und den Künstler. Das Lachen hätte unterbleiben sollen; aber — nicht seiner permanenten Dauer,

sondern seines verächtlichen widerlichen Anblickes willen. War dies aber nicht: dünkt dir nur nach öfterm Besuche der lachende Philosoph ein Geck — delikater Freund! so bilde dir ein, du habest ihn noch nicht gesehen, oder — meide ihn. Aber uns verwehre darum nicht seinen ersten Anblick: und noch weniger forme ein Gesetz, daß hinkünftig kein Philosoph lachend gemalt werden solle. Warum? weil das Lachen was transitorisches sey. Jeder Zustand in der Welt ist so mehr oder minder transitorisch. Sulzer *) hat sich mit gesenktem Haupte, mit einem vom Finger unterstützten Kinne, und mit tiefer philosophischer Miene stechen lassen. Nach Hr. Lessings Grundsatze müßte man ihn im Bilde anreden: Philosoph, wirst du bald deine Aesthetik ausgedacht haben? stirbt dir nicht dein gesenkter Kopf, und dein erhabner Finger? Seufzender Laokoon, wie lange wirst du seufzen? So oft ich dich sehe, ist dir noch die Brust beklemmt, der Unterleib eingezogen? ein transitorischer Augenblick, ein Seufzer, ist bey dir widernatürlich verlängert. Der donnerwerfende Jupiter, und die schreitende Diana, der den Atlas tragende Herkules,

*) Samml. vermischt. Schr. Th. 5.

und jede Figur in der mindsten Handlung und Bewegung, ja auch nur in jedem Zustande des Körpers ist alsdenn widernatürlich verlängert: denn keine derselben dauret ja ewig. So wird also, wenn die vorstehende Meinung Grundsatz würde, das Wesen der Kunst zerstört.

Es kann also auch nicht als Ursache gelten, warum die Kunst keine Höhe des Affekts ausdrücken müßte: es ist nicht Delikatesse, sondern Ekel des Geschmacks.

Jedes Werk der bildenden Kunst ist, wenn wir uns die Eintheilung Aristoteles gefallen lassen, ein Werk und keine Energie: es ist in allen seinen Theilen auf einmal da: sein Wesen besteht nicht in der Veränderung, in der Folge auf einander, sondern im Coexistiren neben einander. Hat also der Künstler es dem ersten aber ganzen und genauesten Anblicke, der eine vollständige Idee liefern muß, vollkommen gemacht; so hat er seinen Zweck erreicht, die Wirkung bleibet ewig: es ist ein Werk. Es steht auf einmal da, und so werde es auch betrachtet: der erste Anblick sey permanent, erschöpfend, ewig, und blos die menschliche Schwachheit, die Schlaffheit unsrer Sinne, und das Unangenehme des langen Anstrengens macht, bey tief zu erforschenden

Werken, vielleicht das zweyte, vielleicht hundertste Mal des Anblicks nöthig; darum aber sind alle diese Male doch nur Ein Anblick. Was ich gesehen habe, muß ich nicht wieder sehen, und was mir nicht durch das vollständige Eine des Anblicks, sondern nur durch die Abwechselung, durch die Wiederholung desselben widerlich wird, liegt nicht in der Kunst, sondern in dem Ueberdruß meines Geschmacks. Kann dieser nun einen Grundsatz der Kunst bilden? kann er auch nur eine tüchtige Ursache eines andern Satzes abgeben?

So räume ich also bey Hrn. L. diese Ursache, als Ursache, als Gesetz weg, und denke damit gnug zu haben, daß der höchste Affekt dem ersten Anblicke widerlich, und der Einbildungskraft gleichsam zu enge sey, folglich in der Kunst müsse wenigstens als Hauptanblick vermieden werden. Wenn die Wirkung der Kunst ein Werk ist, zu Einem, aber gleichsam ewigen Anschauen gebildet: so muß dieser Eine Anblick auch so viel Schönes für das Auge, und so viel Fruchtbares für die Einbildungskraft enthalten, als er enthalten kann. Daher kommt das Unendliche und Unermeßliche in dieser bildenden Kunst, das sie vor allen andern Künsten des Schönen voraus hat:

nämlich ein höchstes Ideal der Schönheit für das Auge, und für die Phantasie die stille Ruhe des griechischen Ausdrucks: denn beyde sind die Mittel, uns in den Armen einer ewigen Entzückung, und in dem Abgrunde eines langen seligen Anblicks zu erhalten.

„Wie kommts, fragt ein Philosoph des Schönen *), daß es nur in der Malerey und Bildhauerkunst eine Idealschönheit, ein aliquid immensum infinitumque giebt, daß sich die Künstler in der Einbildung zum Muster vorstellen, und in der Dichtkunst nicht?" Ich glaube nicht, daß er sich diese Frage von Seiten der Kunst durch die Bemerkung aufgelöset, „daß in den schönen Künsten das Idealschöne am schwersten zu erreichen sey" denn die Frage bleibt dieselbe: „warum muß denn ein so schweres Ziel erreichet seyn?" Aus keiner Ursache glaube ich, als weil die Kunst nur Werke liefert, die Einen Augenblick vorstellen, und zu einem großen Anblicke gebildet sind: die also ihren Augenblick so annehmlich, so schön machen müssen, daß nichts darüber, daß die Seele in Betrachtung desselben versunken, gleichsam ruhe, und das Maas der vor-

*) Lit. B. Th. 4.

übergehenden Zeit verliere. Die schönen Künste und Wissenschaften dagegen, die durch die Zeit und Abwechselung der Augenblicke wirken, die Energie zum Wesen haben, müssen keinen einzelnen Augenblick ein Höchstes liefern, nie auch unsere Seele in dieß augenblickliche Höchste verschlingen wollen; denn sonst wird eben die Annehmlichkeit gestört, die in der Folge, in der Verbindung und Abwechselung dieser Augenblicke und Handlungen beruhet, und jeden Augenblick nur also als ein Glied der Kette, nicht weiter nutzet. Wird einer dieser Augenblicke, Zustände und Handlungen, eine Insel, ein abgetrenntes Höchstes, so geht das Wesen der energischen Kunst verlohren. Ist aber wiederum der eine ewige Augenblick der bildenden Kunst nicht so, daß er auch einen ewigen Anblick gewähren könnte, so ist ihr Wesen auch nicht erreicht. Bey Körpern ist dieser einige ewige Anblick die vollkommene Schönheit; und sofern die Seele durch den Körper wirken soll, ists die hohe griechische Ruhe. Diese ist zwischen der todten Unthätigkeit, und zwischen der aufgebrachten übertriebnen Wirkung mitten inne; die Einbildungskraft kann auf beyde Seiten weiter hinschweben, und hat also in diesem Anblicke der

Seele die längste Unterhaltung. Todte Unthätigkeit schneidet den Faden der Gedanken mit einem Schnitte ab; die Figur ist todt, wer will sie erwecken? Das Uebertriebne im Ausdrucke kürzet wieder auf der andern Seite den Flug der Phantasie; denn wer kann sich über das Höchste noch etwas Höheres gedenken? Aber die selige Ruhe des griechischen Ausdrucks wieget unsre Seele nach beyden Seiten hin: und in ihrem Anblicke stellen wir uns zugleich das stille Meer vor, aus dem sich diese sanfte Welle der Bewegung und Leidenschaft erhoben; zugleich auch: Wie wenn die Welle sich mehr hübe? wie wenn aus diesem hauchenden Zephyr ein reißender Sturm der Leidenschaft würde? wie würden sich alsdann die Fluthen thürmen, und der Ausdruck aufschwellen! — Welch weites Feld der Gedanken liegt also in dem Anblicke der sanften Ruhe des griechischen Ausdrucks!

Ich glaube, von zweyen Problemen, den Grund in dem Wesen der Kunst gefunden zu haben. Warum ist bey der bildenden Kunst das höchste Gesetz Schönheit? Weil sie neben einander wirket, ihre Wirkung also in einen Augenblick einschliesset, und ihr Werk für einen ewigen Anblick er-

schaffet. Dieser einzige Anblick liefere also das Höchste, was ewig fest hält in seinen Armen — die Schönheit. — Körperliche Schönheit ist indessen noch nicht befriedigend: durch unser Auge blickt eine Seele, und durch die uns vorgestellte Schönheit blicke also auch eine Seele durch. In welchem Zustande diese? Ohne Zweifel in dem, der meinen Anblick ewig erhalten, der mir das längste Anschauen verschaffen kann. Und welches ist der? Kein Zustand der faulen Ruhe, der giebt mir nichts zu denken: kein Uebertriebnes im Ausdrucke: dieß schneidet meiner Einbildungskraft die Flügel: sondern die sich gleichsam ankündigende Bewegung, die aufgehende Morgenröthe: die uns zu beyden Seiten hinschauen läßt, und also einzig und allein ewigen Anblick gewähret.

Auf die Art generalisiren sich die Begriffe des Unterschiedes von selbst, und wir reden nicht mehr, von Bildhauerey und Poesie, sondern von Künsten überhaupt, die Werke liefern, oder durch eine unterbrochene Energie wirken. Was von der Poesie gilt, wird, in diesem Betrachte, auch von Musik und Tanze gelten; denn auch die wirken nicht für einen Anblick, sondern für eine Folge von

Augenblicken, deren Verbindung eben die Wirkung der Kunst macht: sie haben also durchaus andre Gesetze. Es heißt also auch nicht, den römischen Dichter Laokoons erklärt; wenn ich anführe, daß sein clamores horrendos ad sidera tollit kein schiefes schreyendes Maul, und keinen häßlichen Anblick vorweise: denn freylich arbeitete er nicht fürs Auge, und noch minder ward dieser Zug seines Gemäldes ewiger Anblick, im malerischen Verstande. Aber wie? wenn seine ganze Schilderung, die ich als ein Gemälde für meine Seele betrachte, mir keinen andern innern Zustand des Laokoon zeigte, als der in diesem Schreye liegt: bleibt alsdenn nicht auch im Gemälde des Dichters dieser Zug Hauptfigur? Wenn ich mich an den virgilianischen Laokoon erinnere, erinnere ich mich nicht jedesmal an einen Schreyenden? denn auf andere Art hat er bey seinem Schmerze seine Seele nicht gezeigt. Nun ändert sich der Gesichtspunkt. Es muß aus dem Wesen der Poesie, aus dem energischen Zwecke des Dichters erklärt werden, ob dieser Zug von Laokoon, diese einzige Aeußerung seiner Empfindung, in meiner Einbildungskraft Hauptfigur, bleibender Eindruck werden sollte? Nicht genug,

daß clamores horrendos ad sidera tollit ein erhabner Zug für das Gehör sey; (wenn ich einen Zug für das Gehör verstehe) es muß auch dem Dichter daran gelegen seyn, ihn zum Hauptzuge Laokoons in meiner Phantasie zu machen. Ist dies nicht, so hat der Dichter, wenn ich gleich kein schönes Bild verlange, doch auf mich seinen ganzen Eindruck verfehlt —

Es ist nicht mein Zweck, dies bey Virgil zu untersuchen. Ich habe Winkelmann gerechtfertigt, der (vielleicht nur gar historisch) sagen kann: „der Laokoon des Künstlers schreyet nicht, wie der Laokoon des Virgils.“ Ich habe die Ursache, die Hr. L. giebt, vom Unterschiede beyder Künste, geprüft, und auf das E i n e d e s A n b l i c k s zurückgeführt, in dem sich die bildende, und keine andre Kunst zeige. Ich wollte, daß Hr. L. in seinem ganzen Werke diesen Unterschied des Aristoteles zwischen W e r k und E n e r g i e zum Grunde gelegt hätte: denn alle seine Theilunterschiede, die er angiebt, laufen doch endlich auf diesen Hauptunterschied hinaus.

10.

Wie kann der Dichter dem Künstler, und der Künstler dem Dichter nachahmen? Ich glaube, daß der Unterschied, den Hr. L. bey den Gattungen ihrer Nachahmung macht, schon in unsrer Sprache liege, und also auch in der Auseinandersetzung alles gleich durch ein Wort deutlich mache. Einen nachahmen, heißt, wie ich glaube, den Gegenstand, das Werk des andern nachmachen; einem nachahmen aber, die Art und Weise von dem andern entlehnen, diesen oder einen ähnlichen Gegenstand zu behandeln.

Um in diesen Unterschied einzudringen, sucht Hr. L. einen Gegner auf, mit dem er streite, und dieß ist Spence. Spence war freylich ein rathender Kopf voll Allusionen und Aehnlichkeiten: ein Wort, ein Zug des Bildes war ihm genug, Anspielung und Nachahmung zu finden, und ich gestehe gern, daß sich sein Werk selten über ein Verzeichniß von Parallelstellen der Dichter, (zwar leider! nur der römischen Dichter) und der Künstler (und doch meistens griechischer Künstler) erhebe. Indessen spielt ihm Hr. L. einen bösen Streich, daß er im Texte nützliche Erläuterun-

gen anführt, die alten Schriftstellen aus der Vergleichung mit Kunstwerken zuwüchsen, und in seinen Noten diese nützlichen Erläuterungen fast sämmtlich widerlegt. Sind also nützliche Erläuterungen bey Spence von dieser Art, oder sind dies gar die einzigen: so danke ich für Spence.

Und ich weiß nicht, ob Hr. L. in Allem, was er gegen diese Erläuterungen sagt, so ungetheilt Recht habe. Juvenal redet von einem Soldatenhelme, wo unter andern Sinnbildern er auch

— nudam effigiem clypeo fulgentis & hasta
Pendentisque Dei perituro ostenderet hosti.

und Addison glaubte die Stellung des Dei pendentis nicht besser, als durch Werke, erklären zu können, wo Mars zu der Rhea herunter schwebet, und also über ihr gleichsam hanget. Noch bin ich für die addisonsche und spencische Erläuterung nicht eingenommen: was hat aber Hr. L. dagegen? daß es ein Hysteron proteron von Juvenal seyn würde, von der Wölfin und den jungen Knaben zu reden, und dann erst von dem Abentheuer, dem sie ihr Daseyn zu danken haben." Bey einem Dichter, bey einem satyrischen Dichter zumal, wie viel hat da

wohl ein Hysteron proteron auf sich? Doch so mag ich nicht reden: das hieße nicht den Dichter erklären, sondern unsre ihm angepaßte Erklärung retten. Erst zeige man mir, wo das Hysteron proteron stecke! „In den ersten rauhen Zeiten der Republik zerbrach der Soldat die kostbarsten Becher, die Meisterstücke griechischer Künstler, um eine Wölfin, einen kleinen Romulus und Remus, einen hangenden Mars auf seinen Helm zu setzen.“ Dieß ist Juvenals Gedanke, und wo das Hysteron proteron in ihm? Der römische Soldat ist ein sammlender Name, ein nomen collectivum: und sein Helm steht für alle römische Helme; auf einen konnte dieß, auf einen das gesetzt werden; und so gut die Wölfin, und die beyden Kleinen am Felsen, als der hangende Mars, wäre an sich ein Emblem des römischen Ursprunges, und des rauhen Soldaten, dem das aus solchem Ursprunge entstandene Rom alles war. Alsdann hätte Juvenal ein Paar Beyspiele angeführt, die aus einer Geschichte hergenommen, zu dem Emblem einer Sache neben einander stehen, ja aber unter sich kein Ganzes ausmachen sollen. Wie so aber zu dem Emblem einer Sache? „Man sage, fragt Hr. L., ob eine Schäferstunde

wohl ein schickliches Emblema auf dem Helme eines römischen Soldaten gewesen?" Warum nicht? Es war nicht mehr das Bild einer Schäferstunde allein, sondern das Bild des göttlichen Ursprunges der Römer, des Ursprunges, auf welchen der Soldat stolz war als ein Römer. Es war nicht die Ueberraschung der Rhea, sondern die Stunde, die dem Stifter Roms das Leben gab: also so unpassend nicht auf den Helm eines Römers, der seinen Mars auch in dieser pendenten Stellung nicht verabscheute, und auch in ihr so ungerne nicht sein Abkömmling seyn mochte, den sie eben zum Römer machte. —

Ich habe gesagt, die Bilder Juvenals haben einzeln auf den Helmen der Soldaten seyn können: warum aber müßte es ein Hysteron proteron seyn, wenn sie auch neben einander auf einem Helme gewesen wären? nur in verschiedne Gruppen getheilt, wovon der Dichter ein Paar anführt. Haben mehr Denkbilder des römischen Ursprungs darauf Raum gefunden: so schnitze sie der Künstler, mir und dem Sinne Juvenals nicht zuwider.

Aber schwebt auch Mars, fährt Hr. L. fort, wirklich? und es ist viel, wie weit sein grübelndes Zweifeln geht. Mag auch

Spence recht gesehen, recht haben stechen lassen, und — — die Münze auch gehabt haben? Es ist hart, muß ich Hrn. L. nachsagen, es ist hart, einer solchen Kleinigkeit, die Aufrichtigkeit eines Mannes in Zweifel zu ziehen: zumal es mehr bekannte Münzen von dieser Art giebt.

Der Zweifel tritt weiter, und wird zur allgemeinen Verneinung. „Ein schwebender Körper ohne eine scheinbare Ursache, durch welche die Wirkung seiner Schwere verhindert wird, ist eine Ungereimtheit, von der man in den alten Kunstwerken kein Exempel findet.“ Nun! so weit hätte man es doch nicht führen dürfen! Mars in dem gegenwärtigen Falle ist ja nichts minder, als ein schwebender Körper, ein ohne scheinbare Ursache schwebender Körper, der ungereimt wäre, der das Auge beleidigte, der die Regeln der Bewegung, der Schwere, des körperlichen Gleichgewichts aufhübe — wo ist dieß alles unser Mars? Es ist ein sich herabsenkender Körper, der eben nach den Regeln der Bewegung und Schwere und des Gleichgewichts die Erde sucht, oder mit Shakespears schönem Ausdrucke vom Merkur, der mit seinem Fuße den Hügel küsset. Auf einem Kunstwerke von so wenigem Um-

fange denkt ja niemand, daß dieser herabschwebende Mars vom Himmel gekommen, daß er sich durch die Luft gestürzt, daß er in ihr ohne Flügel und Leitband gehangen: wie es also sey, daß er noch so glücklich herabkomme — hieran denkt niemand, denn er sieht Mars nur so fern, als er die Erde betritt. Es ist das Niedersenken, wie von einem sanften Sprunge, und dazu braucht man kein Gott zu seyn, oder sich einen Gott von ganz andern Regeln der Bewegung, der Schwere, des Gleichgewichts denken zu müssen: die sanfte Stellung kann jeder dem Mars nachthun, und der Künstler sie ohne Ungereimtheit wählen. — Der ganze Allgemeinsatz ist also hier kaum an seiner Stelle, und in der Weite, die ihm Hr. L. giebt, leidet er Einschränkung. Es muß ein Körper sehr augenscheinlich nicht schweben, sondern hangen, und zwar in der allweiten Luft hangen, wenn sein Anblick die Wahrscheinlichkeit der Augen beleidigen soll: und wie selten ist dieß auf einer Münze, auf einem geschnittenen Steine, und auch wohl noch selten in Gemälden, und der Wahrscheinlichkeit der Augen wird da immer ohne Lehrsätze der Bewegung abgeholfen. Was sollen doch, wenn man so genau rechnen wollte,

die kleinen Flügelchen an den Füssen Merkurs, bey dem gewaltigem Schwunge, in welchem er sich z. E. in einem farnesischen Gemälde von Caracci zeigt? machen sie denn den Abschwung wahrscheinlicher, als ein Mars, der auf die Erde hinschwebet? Was sollen alsdann die homerischen Götterpferde, die zwischen der Erde und den sternbesäeten Himmel mit einem Sprunge so viel beschreiten, als der Hirt absieht, der vom Gipfel des höchsten Gebirges in den schwarzen Ocean ausschauet — was sollen diese, wenn man ihnen auch ein Paar Flügelchen gäbe, die ihnen überdem Homer nicht giebt, wenn man nach der Mechanik bestimmen wollte? Nun aber lasset Apollo, Diana, Luna, Minerva, und wer von den Himmlischen mehr Gesellschaft machen wolle, in ihrem Luftwagen sich fortschwingen: zeiget sie uns der Künstler nur in einer Stellung nahe an, oder über der Erde im Absenken: so vergessen wir das Ungeheure der Luft, die wir über dem hier nicht in ihrem Umfange sehen können. Wir brauchen keinen Leitband, der die sich absenkende Figur an ein Gestirn hefte, wir brauchen kein Fahrzeug der Kaklogallinier, welches bey Swifts Reise

in den Mond auf der ersten Wolke übernachtete — —

Noch minder thut mir die verbesserte Lesart Lessings zu dieser Stelle Genüge: — — sie ist gesuchter und metaphysischer, als alle vorige Lesarten; und kurz! sollte in Spence nicht mehr Vorrath zu Erläuterung der Alten seyn, insonderheit wenn ein besserer Kopf die spenceischen Compilationen von Parallelstellen nutzte? Aber freylich bleibe ihm die Grille, daß die Dichter bey jeder kleinen Aehnlichkeit ein Kunstwerk kopiret haben müssen. Hr. L. widerlegt sie in einigen Beyspielen, und bey manchen hätte auch aus dem innern Baue der dichterischen Schilderungen erwiesen werden können, daß sie aus der Phantasie des Dichters, und nicht von der Arbeit des Künstlers, geflossen, weil sie sich sonst dem Dichter anders hätten vorstellen müssen.

11.

Es können kritische Betrachtungen nicht leicht nutzbarer seyn, als wenn L. gegen Spence über den Unterschied disputirt, in welchem dem Künstler und Dichter Götter, geistige und moralische Wesen erscheinen: hingegen

wird in und ausserhalb der Mauern von Troja, ich meine in Poesie und Dichtkunst, gesündigt.

Götter und geistige Wesen. „Dem Künstler sind sie nichts als personifirte Abstrakte, die beständig die ähnliche Charakterisirung behalten müssen, wenn sie erkenntlich seyn sollen: dem Dichter sind sie handelnde Wesen.“ Ich weiß nicht, ob dieser Unterschied so fest, und beyden Künsten so wesentlich wäre, als er hier angegeben wird — und mich dünkt, daß ein Ich weiß nicht von dieser Art, das nichts minder, als den Gebrauch der ganzen Mythologie in allen schönen Künsten und Wissenschaften, betrifft, wohl eine kleine Aufmerksamkeit verdiene.

Also sind die Götter und geistigen Wesen dem Künstler nichts als personifirte Abstrakte? Freylich so lange eine einzelne Figur nichts als ein kenntliches Bild eines himmlischen Wesens seyn soll, so sind die dasselbe charakterisirenden Kennzeichen das Augenmerk. Nun aber trete diese Figur z. E. bey einem Gemälde in Handlung, gesetzt die Handlung flösse auch nicht aus ihrem Charakter: so bald tritt die historische Mythologie in die Stelle dem emblematischen: und die Gestalt ist nicht

mehr durch das, was sie ist, sondern was sie thut, kenntlich. Hr. L. giebt dies zu; nur meint er, die Handlungen müssen nicht ihrem Charakter widersprechen; und aus dem Beyspiele, das er giebt, sehe ich, daß er in Untersuchung dieses Widerspruchs sehr fein ist. Eine Venus, meint er, die ihrem Sohne die Waffen giebt, könne freylich gebildet werden: denn hier bliebe sie noch eine Göttin der Liebe: ihr könne noch alle Anmuth und Schönheit gegeben werden, die ihr als Göttin der Liebe zukomme: sie werde vielmehr als solche, durch diese Handlung noch kennbarer; aber eine zürnende, eine verachtende Venus ganz und gar nicht. — Ich bin in der Ausdehnung dieses Unterschiedes nicht Herr Leßings Meinung.

Götter und geistige Wesen sind dem Künstler freylich personifirte Abstrakta, und Charakterfiguren, so lange er sie allein, blos in einem ihnen gemäßen Anstande, oder höchstens in einer intransitiven Handlung bilden soll; aber alsdann sind sie es nur aus Noth, aus Muß, um kenntlich zu seyn. Venus, Juno, Minerva haben diese und keine andre Bildung der Schönheit, nicht als wenn diese immer ein innerer Charakter=

zug ihres abstrakten Wesens wäre; gnug, daß sie ein von Dichtern einmal beliebtes und festgesetztes äußeres Kennzeichen dieser Gottheit ist. Ich verstehe mich nicht gnug auf den abstrakten Begriff der Liebe, als daß ich wissen könnte, ob jede Kleinigkeit bey der Bildung der Venus, und keiner andern göttlichen Schönheit, da sey, weil sie nothwendig das Abstraktum der Liebe charakterisire? ob z. E. das υγρον ihrer Augen, und das Lächeln ihrer Wangen, und das Grübchen ihres Kinnes zu diesem Begriffe so unentbehrlich sey, als auf der andern Seite die majestätische Brust der Juno, und die schlanke Taille der Diana, und die unschuldige Miene der Hebe, zu diesem Begriffe eben hinderlich seyn müßte. Ich habe nie die Mythologie, als ein solch Register allgemeiner Begriffe studirt, und bin allemal in die Enge gerathen, wenn ich gesehen, wie andre sie am liebsten auf solche Art angesehen.

So viel ist einmal gewiß, daß Dichter, und kein anderer, die Mythologie erfunden und bestimmt, und da wette ich, fürwahr nicht als eine Gallerie abstrakter Ideen, die sie etwa in Figuren zeigten. Wo bleibe ich mit den allerdichterischten Geschichten Homers, wenn

ich mir seine Götter, nach Damms Lehrart, nur als handelnde Abstrakte betrachten wollte? Es sind himmlische Individua, die freylich durch ihre Handlungen sich einen Charakter festsetzen, aber nicht da sind, diese und jene Idee in Figur zu zeigen: ein ausnehmender Unterschied. Venus kann immer die Göttinn der Liebe seyn; nicht aber alles, was sie bey Homer thut, geschieht deßwegen, um die Idee der Liebe in Figur zu repräsentiren: Vulkan mag seyn, was er will, wenn er den Göttern ihren Nektarbecher umreicht; ist er nichts als — ihr Mundschenke.

Ich schließe also: daß Götter und geistige Wesen „bey dem Dichter nicht blos handelnde Wesen sind, die über ihren allgemeinen Charakter noch andre Eigenschaften und Affekten haben, welche nach Gelegenheit der Umstände vor jenen vorstechen können, wie Hr. L. sagt; sondern daß diese andre Eigenschaften und Affekten, kurz! eine gewisse eigne Individualität ihr wahres Wesen, und der allgemeine Charakter, der etwa aus dieser Individualität abgezogen, nur ein späterer, unvollkommener Begriff sey, der immer unterge-

ordnet bleiben mußte, ja bey Dichtern oft in gar keinen Betracht komme.

Nun schließe ich weiter. Wenn also in der Mythologie und Geisterlehre der ältesten Dichter der individuelle, oder historisch handelnde Theil vor dem charakteristisch handelnden das Uebergewicht behält: und eben diese Dichter doch die ursprünglichen Stifter und Väter dieser Mythologie und Geisterlehre gewesen; so sey die bildende Kunst, so fern sie mythologisch ist, blos ihre Dienerinn. Sie entlehnt ihre Geschöpfe und Vorstellungen, so fern sie sie brauchen und ausdrücken kann.

Bey jeder einzelnen Figur also, und mithin meistens bey den Werken der Bildhauer, die einzelne Gestalten bilden, fodert es der Mangel, die Gränzen, nicht aber das Wesen der Kunst, die Personen mehr charakteristisch, als individuell, auszudrücken: denn sonst verirren sie sich in die Menge historischer Personen, und laufen Gefahr, unkänntlich zu werden.

So bald es aber dem Künstler die Grenzen seiner Kunst verstatten, dem Dichter zu folgen; so gleich nimmt der Dichter, dem eigentlich die Mythologie gehört, sein Recht wieder, und die Anordnung des Kunstwerks

wird, dem Ursprunge mythologischer Ideen gemäß, dichterisch. Blos um das Unkänntliche zu vermeiden, schränkte er sich auf die abstrakte Idee ein; Noth und Dürftigkeit war sein Gesetz: ist aber dies Gesetz — diese Furcht gehoben; kann er auf andere Art hoffen, känntlich zu werden, als durch die einförmige Charaktervorstellung; verbeut das Wesen seiner Kunst diese andre Art der Känntlichkeit nicht; erreicht er durch dieselbe gar einen Zweck, den er durch die abstrakte Idee nicht erlangen konnte: so hat er mit dem Dichter einerley Rechte. Die ganze Mythologie ist eigentlich ein Land dichterischer Ideen, und auch wenn sie der Künstler bildet, wird er Dichter.

Und bey diesem ganzen Privilegium des Künstlers, worauf kommt sein unumschränkter Gebrauch an? auf das Wort: Handlung. Kann der Künstler z. E. Maler, seinem Werke Handlung geben; kann er mehrere Personen gruppiren, die gemeinschaftlich eine poetische oder historische Situation vorstellen, känntlich und schön vorstellen können; o so vergesse er sicher die innere und äußere Charakteristik seiner Götter, die ihm sonst einzeln nothwendig waren. Immerhin lasse er auch seine Handlung dem abstrakten Charakter sichtlich widerspre-

chen: immerhin male er uns auch eine auf ihren Kupido zürnende Venus; denn wenn sie auch in diesem Augenblick nicht die Liebe selbst bliebe, so bleibt sie doch, was sie ursprünglich ist, die Göttinn der Liebe, die Mutter des Kupido. Kann er Venus und den getödteten Adonis in malerische Handlung bringen: so rufen wir der Venus mit dem Dichter zu: „was schläfst du, Cytherea, auf purpurnen Decken! Stehe auf, Unglückselige, zeuch Trauerkleider an, und schlage an deine Brust, und klage der ganzen Welt: er ist nicht mehr, der schöne Adonis! und immerhin wollen wir auch Adonis sehen, wie ihn der Dichter sieht: Er liegt, der schöne Adonis liegt ausgestreckt auf dem Gebirge. Ein mörderischer Zahn hat seine zarte Hüfte verletzt. Noch einen letzten Seufzer athmet er: schwarzes Blut rinnt über den Leib, der blendender ist, als Schnee. Das Licht seiner Augen verlischt: die Lippen erblassen: Adonis stirbt." Stirbt Adonis etwa, als die Idee ehelicher Liebe und Glückseligkeit und Schönheit? trauret Venus, um die Idee der Liebe in Maske zu zeigen? Wird die letztere jedem gesunden mythologischen Auge deßwegen hier kenntlich werden, weil sie das Abstraktum

der Liebe macht? Nein, das Süjet des Gemäldes ist dichterisch, ist historisch: so auch die Figuren des Künstlers? Jedesmal, daß er sie dazu machen kann: wohl! so vergesse ich die abstrakte Idee, die er in einer einzigen Figur nur aus Noth vorstellen mußte. Kupido, der die Psyche plaget, und Jupiter, der den Ganymed entführet, Diane, die den Endymion besucht, und Venus, die ihre geritzte Haut beweinet — ich verspreche dem Künstler, in diesem Augenblicke keine personifirten Abstrakta zu suchen, im Jupiter keinen Präsidenten der Götter, in Dianens Gesichte keine jungfräuliche Keuschheit: in Venus kein schmachtendes Liebäugeln, und in Kupido, keinen spielenden Verführer. Alle diese Wesen gehören dem Dichter, und der Künstler läßt sie ihm, wo er sie ihm lassen kann. —

Ich weiß nicht, wie enge dem Künstler der mythische Cyklus werden müßte, wenn Hr. Lessing ihm alle historische und dichterische Situationen untersagte, ihm nur zuließe, in ihm personifirte Abstrakta zu suchen, und jeden kleinen Widerspruch, der in der Handlung gegen die abstrakte Idee des Charakters (ein Idol der neuern Mythologisten!) vorkäme, verböte. Lebe alsdenn wohl, handlungsvolle

Kunst! du bist in der Mythologie eine Gallerie einförmiger Ideen, abstrakter Charakter!

„Wenn der Dichter Abstrakta personifiret: so sind sie durch den Namen, und durch das, was er sie thun läßt, gnugsam charakterisirt. Dem Künstler fehlen diese Mittel. Er muß also seinen personifirten Abstraktis Sinnbilder zugeben, durch welche sie kenntlich werden. Diese Sinnbilder hat bey dem Künstler die Noth erfunden; wozu aber den Künstler die Noth treibet, warum soll sich das der Dichter aufdringen lassen, der von dieser Noth nichts weiß? Es sey ihm also Regel, die Bedürfnisse der Malerey nicht zu seinem Reichthume zu machen, und seine Wesen mit Sinnbildern der Kunst auszustaffieren. Er lasse sein Wesen handeln, und bediene sich auch poetischer Attribute" — u. s. w. Wie gerne, wie unermüdet hört man Hr. L. sprechen, wenn er — doch ich will nicht loben. Sollte alles dies nicht auch auf den vorbetrachteten Fall der Kunstcomposition gelten? Der Maler findet im Lande des Dichters personifirte Abstrakte, die auch in seinem Gemälde, durch das, was er sie thun läßt, gnugsam charakterisirt sind. Dem Künstler einer Figur fehlt dies Mittel: er muß also seinen personifirten Abstraktis Sinn-

bilder geben, durch welche sie kenntlich werden; aber diese Sinnbilder erfand bey ihm die Noth? Wozu also den Künstler ohne Handlung die Noth trieb, warum sollte sich das der Künstler mit Handlung aufdringen lassen, wenn er von dieser Noth nicht weiß? Es sey ihm also Regel, auch das, was seiner Kunst Bedürfniß ist im andern Fall, nicht zu seinem Reichthume zu machen, seine Wesen nicht mit Sinnbildern zu überhäufen, sie, wo sie als höhere Individua in Handlung erscheinen, nicht zu Puppen auszustaffieren, und am mindsten es gar zum Hauptsatze seiner Kunst zu machen: „mir sind die Personen der Mythologie nichts als personifirte Abstrakta, die beständig die ähnliche Charakterisirung beybehalten müssen, wenn sie erkenntlich seyn sollen." Bey diesem Grundsatze, was wird aus der Kunst, die Compositionen liefern soll? Eine Maskerade symbolischer und allegorischer Puppen!

Es giebt also selbst unter den Künsten, die sich auf Zeichnung gründen, noch immer beträchtliche Unterschiede, die eine oder die andere mehr dem Dichterischen nähern. Die Bildhauerkunst entsteht ihr am weitesten: die Malerey aber, in ihrer Komposition zumal,

zumal in der Komposition dichterischer Geschöpfe, die ursprünglich Wesen der Einbildungskraft und nicht des Anschauens sind, tritt der Poesie weit näher. Sie hat ein Drama ihrer Figuren: sie stellt alle bloß in der Absicht zusammen, um eine Handlung zu repräsentiren: sie läßt also so viel möglich weg, was zur Handlung nicht gehört, oder ihr gar widerspräche. Sollte in jedem Kunstwerke von Composition jede mythologische Person mit allem dem Zubehör überladen werden, der ihr zukommen mag, aber zu dieser Handlung nicht gehört: sollte sie der historische und dichterische Maler nur als personifirte Abstrakta behandeln sollen, die beständig die ähnliche Charaktirisirung beybehalten müssen: welch ein verwirrendes und zerstreuendes Geschleppe von symbolischen Zeichen und charakterisirenden Prädikaten! Soll Venus in einem Gemälde von Komposition nie anders, als die Liebe selbst, (und nicht blos als die Göttinn der Liebe) erscheinen, und als die Liebe selbst jedesmal charakterisirt werden; und alle theilnehmende Personen ebenfalls so, jede nach ihrer Art — weg mit dem Ball in Maske. Der Maler war hier in der Komposition eines dichterischen Sujets Dichter: seine Figuren

sollen sich durch Handlung kenntlich machen: auf diese Handlung sollen sich die Attribute beziehen, die er ihnen giebt: solche, die zu dieser Vorstellung nicht gehören, so lange nur die Person noch känntlich bleibet, lasse er weg: er opfere dem Mangel, der Nothwendigkeit seiner Kunst so wenig auf, als er darf, und am allerwenigsten mache er diesen Mangel, dies Gesetz der Noth zu seiner allgemeinen, wesentlichen Regel: bey dem Künstler sind Götter und geistige Wesen personifirte Abstrakta, „die beständig die ähnliche Charakterisirung behalten müssen.“ Ich sage umgekehrt: auch bey ihm sollen Götter und geistige Wesen sich durch Handlung charakterisiren, wo sie es können; und blos im Fall, wo sie es nicht können, sich als personifirte Abstrakte, durch die ihnen beygelegte Symbole, kenntlich machen. Im Grunde also einerley Gesetz, einerley Freyheit.

12.

Von Seiten der Dichtkunst kann es keine nöthigere Lehre geben, als die: der Dichter mache sich die Bedürfnisse der Malerey nicht zu seinem Reichthume: er staffiere die Wesen

seiner Einbildungskraft nicht malerisch aus, lasse sie handeln, und auch die Attribute, womit er sie bezeichnet, müssen handelnd, poetisch, nicht malerisch seyn. So dichten die alten Dichter: die neuern malen.

Unter den Römern in ihrer besten poetischen Zeit ist vor Allen Horaz ein Liebhaber von moralischen Wesen, von personifirten Abstraktis; diese Personendichtung ist mit ein Hauptstrich seines Genies, und hat seine Oden sehr verschönert. Da eine solche moralische Person bey ihm gemeiniglich schnell, mit wenigen, aber lebendigen Attributen, und recht in die Handlung der Ode auf einmal hineintritt: so lieben wir den angenehmen Sylphen, die schöne Sylphide, die uns so gelegen vorüber rauschet. Wie süß ist sein Bild der lächelnden Venus, die der Scherz und die Amors umflattern.

— Erycina ridens

quam Jocus circumvolat et Cupido —

Welch ein Bild! wenn Furcht und Sorge ihren Herrn auch zu Schiffe verfolgen, auch hinter ihm zu Pferde sitzen, auch des Nachts um die Dächer der Reichen flattern: wenn der Tod mit seinem Fuß an die Hütten der Armen, und an die Palläste der Mächtigen

mit gleichen Schlägen anpochet: wenn das Glück —

Ich komme jetzt auf die Ode Horazens, die an solchen Personen-Dichtungen die reichste ist, und wo die personifirten Abstrakta den Auslegern manche saure Viertelstunde gemacht haben. Das Glück selbst, die Nothwendigkeit, die Hoffnung, die Treue u. s. w. sind als moralische Wesen in diese Ode zusammengruppirt, und das Ganze des Gesanges selbst ist einem personifirten Abstrakto gewidmet. — Man erräth es, daß ich von der Ode ans Glück *) rede. Baxter sucht hier, wie gewöhnlich, in ihr seine lieben Dilogien **), und Geßner ***) geht vielleicht auf der andern Seite zu weit, daß er sie für eine Abhandlung über den Artikel Glück erklärt: doch wir wollen ohne vorgefaßte Meinung lesen.

Gleich zu Anfange ruft Horaz nicht eigentlich das Glück, als ein Abstraktum an, um nach Geßners Meinung einen locum darüber durchzuhandeln; sondern die Göttinn

*) Lib. I. Od. 35.

**) Horat. ed. Baxt. p. 49.

***) Eclog. Horat. edit. Gesner. p. 71.

des Glücks, und zwar zunächst die, so zu Antium verehret wurde. Die ganze Ode tritt also gleich aus dem Lichte eines allgemeinen Begriffes weg; und wird ein römisches, ein Familienstück der Stadt Anzo: ein Altarstück in dem Tempel dieser Stadtgöttinn. Ein Einwohner von Anzo sollte aufleben, um uns diese Ode aus seiner Vaterstadt zu erklären, und wie würde der uns mit manchem ehrlichen locus communis auslachen, den wir dem Glücke überhaupt aus dieser Ode andichten, weil wir nicht die Ehre haben, die Göttinn zu kennen, der die Ode als ein Individualstück gewidmet ist.

Welches sind nun die Attribute dieser Göttinn? „Sie kann erniedrigen und erhöhen!" So gesagt, wäre dies Attribut freylich nichts als locus communis; allein, wie es Horaz sagt, wird es römisch. Dies Glück in Antium ist eine Römergöttinn: sie beschäftigt sich mit den Revolutionen des Staats, die Horaz vielleicht eben damals vor sich sahe: sie giebt und stürzet Triumphe um. So wenig der afrikanische Jupiter eben der römische Jupiter, und die Madonna in Loretto völlig die Madonna in Parma ist: so ist nicht so ganz

diese Fortuna jedwede andere: sie ist Antium eigen, und römisch gesinnet.

„Rings um ihr Bild geht der flehende Landmann, und der Schiffer des karpathischen Meers mit seiner Bitte.“ Ich weiß nicht, warum Baxter hierüber bis in den Mond reiset, und da sortem fortunae sucht; auch ist mir die Geßnersche Erklärung: daß die Stürme des Meers aus unbekannten Ursachen kommen, nicht vorausgesehen werden können, also dem Glücke zuzuschreiben sind, u. s. w. zu allgemein; und endlich die Klotzische Erläuterung *), daß das Glück auf Münzen mit Kornähren, mit Schiffankern, und wer weiß womit mehr? gebildet werde, ist für mich und für Horaz noch gelehrter. Vermuthlich hat Horaz, der Einfältige! an Nichts gedacht, als daß Antium, die Wohnung der Fortuna, Landeinwohner habe, und nahe an der See liege: der Tempel des Glücks also von beyderley Art Leuten Besuch erhalte.

„Dich fürchtet der rauhe Dacier, und die flüchtigen Scythen: Städte und Völker: und das wilde Latium: die Mütter der barbarischen Könige, und die bepurpurten Tyran-

*) Vindic. Horat. p. 152.

nen.“ Allein genommen wäre nichts leichter zu erklären, als diese Strophe: sie schilderte nämlich die Göttinn des Glücks römisch gesinnet: vor ihr müssen die Feinde, die Rebellen, die Tyrannen Roms zittern; aber nun der Zusatz:

iniurioſo ne pede proruas
ſtantem columnam; neu populus frequens
ad arma ceſſantes ad arma
concitet imperiumque frangat.

So sind über nichts so leicht artigere Dinge gesagt worden, als über diese stehende Säule: Baxtern *) dünkte sie sehr emphatisch August zu seyn, ohne zu bedenken, ob auch die Feinde, die rebellischen Vasallen Roms, vor dem Sturze Augusts so bange seyn würden. Geßner verstand, dem locus communis: de Fortuna, den er in dieser Ode fand, gemäß, „jeden Menschen, auf den sich andere, wie auf eine Säule stützen,“ ohne uns zu sagen, wie sich dieser Allgemeinsatz zwischen Dacier und Scythen, Barbarn und Tyrannen schicke. Meine Wenigkeit findet in dieser stehenden Säule — nun? nichts als eine stehen-

*) Baxt. Horat. p. 50.

de Säule: eine Säule, die, vielleicht in Anzo, mit dem Namen Roms bezeichnet, vor der Fortuna stand, wie ja sonst dem Glücke, der Ruhe, der Sicherheit solche Säulen pflegen hingestellt zu werden *). Nun fiel Horazen das Bild ihres Unwillens ein: wie? wenn sie ihren Fuß ausstreckte, und die Säule stürzte? So wäre dieser Sturz, ein Sinnbild, dem Poeten ein Losungszeichen von dem Sturze Roms. In Haufen würde das Volk zu Waffen eilen: zu Waffen auch die noch Säumenden rufen, und das Reich, diese ungeheure Weltsäule zerbrechen. Die ganze Ode läßt muthmaßen, daß manche zur Zeit Horaz sich regende Welle ihm diesen Sturm prophezeyet, oder mit seinem Bilde, daß Fortuna schon damals ihren großen Zeh zu regen schien, um an die Säule zu treffen. — Wie aber fürchten sich davor Dacier und Scythen, Barbarn und Tyrannen — keine Römer, keine Patrioten? Horaz sagt nicht: daß jene sich davor, vor diesem Umsturze fürchten; sondern, daß sie die Göttinn des Glücks fürchten und scheuen: sie,

*) Addiso'ns Dialog. upon the Usefullness of ancient Medals, p. 47.

die über Rom wache, und die Säule desselben vor sich habe; die aber auch mit einem Fußstoße dasselbe stürzen könne: diese Allmächtige fürchten und scheuen Scythen und Barbarn, (denn was könnten ihr diese für ein anderes Opfer bringen, als Furcht?) und warten auf den Augenblick ihres Entschlusses, der damals sich schien zu nähern.

Bisher ist die Ode ein römisches National- und ein Antiatisches Familienstück gewesen; sie fängt an, symbolischer zu werden:

— te semper anteit serva (salva) Necessitas
Clavos trabales et cuneos manu
Gestans ahena; nec severus
Vncus abest, liquidumque plumbum.

Seit dem es Kunstrichter von Geschmacke giebt, ist mehr als einer mit diesem Bilde Horaz nicht zufrieden gewesen. Sanadon zuerst unterstand sich, zu sagen, daß dies Gemälde in seinem Detail genommen, schöner auf der Leinwand, als in einer heroischen Ode, wäre. Ich weiß nicht, ob Sanadons Gefühl hierinn nicht fein und richtig bleibe, ob ich gleich den Spott über ihn gelesen *): quod

*) Klotz. Vindic. Horat. p. 154.

haec imago non placuit bono *Sanadonio*, ſui ingenii homo eſt, delicatus mehercle! et venuſtulus. Ich weiß nicht, ob dieſer ſui ingenii homo, delicatus mehercle et venuſtulus mit der mächtigen Widerlegung zufrieden ſeyn könnte: neque enim intellexiſſe videtur, quam divina ſint: *ahena manus, ſeverus vncus.* Ich, der nicht fein gnug iſt, das göttliche in einem ahena manus, in einem ſeverus vncus zu erblicken, fühle mit Sanadon gleich, und glaube, daß jeder, der die Ode in einem Strome fortlieſet, bey dieſem Bilde es fühlen werde, daß er feſtgehalten wird, daß er vor einer bemahlten Leinwand ſtehen bleibe: und das will niemand in der Ode.

Mögen alſo alle dieſe Werkzeuge attirail patibulaire, oder Befeſtigungswerke, oder Symbole der höchſten Macht Fortunens ſeyn: die eherne Hand und der ſeverus vncus mögen Hrn. Klotz ſo göttlich ſcheinen, als ſie wollen: die Stelle bleibt eine der froſtigſten im Horaz.

Ob aber deßwegen, weil „dieſe Attribute für das Auge und nicht für das Gehör gemacht ſind, und alle Begriffe, die wir durch das Auge erhalten ſollten, wenn man ſie uns durch

das Gehör beybringen will, eine größere Anstrengung erfodern, und einer geringern Klarheit fähig sind." Hr. L. thut mir mit diesem Grunde, wenigstens so wie er ihn ausdrückt, so wenig ein Gnügen, als Sanadon oder Klotz: denn wäre ein Begriff, den man ursprünglich durch das Auge erhält, deßwegen nicht für das Gehör, weil sich mit dem Ohre nicht sehen läßt; so verlöre die Poesie ihren ganzen Antheil an sinnlichen Gegenständen des Auges: und was bleibt ihr da übrig? Nicht also, weil die Attribute: Nägel, Klammern, Bley, sich sehen und nicht hören lassen, nicht deßwegen machen sie die Stelle frostig: denn wer wird nicht gleich, wenn er vncus, plumbum, clavos höret, nicht sogleich mit seiner Einbildungskraft vncum, plumbum, clavos sehen? wenn wird Anstrengung nöthig seyn, sich diese Dinge, wenn er sie durch das Gehör empfängt, so klar zu denken, als wenn er sie sähe? Wegen der Attribute selbst also kann wohl die Stelle Horaz nicht frostig werden; aber wohl wegen der Composition dieser Attribute zu einem Bilde. Die Necessitas geht vor der Fortuna voraus — wohl! und wir erwarten, wozu sie gehen, was sie ausrichten wolle? Sie trägt

Keule und Nagel — wohl! wozu trägt sie sie? — Es fehlt ihr auch nicht Klammer und fließend Bley — hier wird der poetische Leser ungeduldig — was brauche ich alles das zu wissen, was ihr fehlt, oder nicht fehlt? was sie hat oder nicht hat? ich höre ja nicht, was sie damit will, oder soll? ich stehe vor einem todten Gemälde. Was sie damit soll? antwortet Hr. Klotz *): „sie soll damit die Macht des Glücks anzeigen, die Göttinn anzeigen, der nichts widerstehet, der alles weichen muß, die Göttinn von unwandelbarem Willen. Wie schön alles passet! Das Gemälde muß allen gefallen, die poetischen Geist haben." Hätte Hr. Kl. gesagt, die malerischen Geist haben, so recht! — aber die poetischen Geist haben? ich wüßte nicht, was in der Wirkung des Gemäldes poetisches wäre. Der Dichter hat einen andern Pinsel, die Göttinn zu charakterisiren, der nichts widersteht, der alles weichen muß, die von unwandelbarem Willen ist, als daß er ihr ein Stück Bley, und Eisen in die Hand gebe, und sie damit traben lasse: die mindeste Handlung, ja das bloße Wort: sie ist die

*) Vindic. Horat. p. 154. 155.

Göttinn, der nichts widersteht, der alles weichen muß, ist besser, als eine mit Mordgewehren wandelnde Figur. Kurz: nicht die Beschaffenheit der Attribute selbst, daß sie fürs Auge sind, auch nicht eben die Gehäuftheit der Attribute, ist der Fehler des Bildes, sondern die Komposition derselben zu einer bloßen Symbole: zu einer Symbole, die nichts thut, die mit ihrem prosaischen nec abest, blos da steht, damit ihr nichts an ihrem Umgehänge fehle, damit sie als eine völlige Symbole in einem Gemälde paradire — dies beleidigt den Leser, insonderheit in einer horazischen Ode. Er ruft ihr gleichsam zu, an der Handlung der Ode mit Theil zu nehmen, oder sich weg zu machen, auf eine Leinwand, an eine Wand, in ein Gemälde der Fortuna.

Und wie kam Horaz zu der todten Figur? Wahrscheinlich, daß er sie von einem solchen Gemälde kopirte, daß er sie mit den Zügen kopirte, mit denen sie vielleicht im Tempel zu Antium anzutreffen war. Was also in einer Ode Horaz auf den locus communis des Glücks ein befremdender Fehler seyn würde, das findet in einer Ode auf die Fortune von Anzo wenigstens eine entschuldigende Deutung. Es verewigte ein Gemälde, ein

schönes symbolisches Gemälde, das ein Schatz des Tempels seyn konnte, in welchen diese Ode, als ein Schatz, auch hingehörte. Man kritisire Horazen nicht als Dichter, sondern hier als Dichter für Anzo.

Ich glaube hiemit auch den folgenden moralischen Wesen Licht und Deutung gegeben zu haben, die man so sehr verkannt hat:

Te Spes & albo rara Fides colit

Velata panno —

Spence hat Unrecht, daß er in dieser Stelle eine dünngekleidete Figur findet *): allein er hat Recht, daß es eine mahlerische Figur sey, wie aus dem Zusatze weiß gekleidet erhellet, und die Ursache weiß gekleidet darf ich nicht erst mit dem Scholiasten, in der alten Gewohnheit suchen, daß die Priester der Treue ihr Opfer mit weißverhülltem Haupte brachten: ich habe sie näher: welche Kleidung käme in einem Gemälde der Treue zu, als die Kleidung der Unschuld? Ist aber die Figur aus einem Gemälde: wie unnütz zerbricht sich Bentley den Kopf darüber, daß Hoffnung und Treue dem Glücke als Begleiterinnen beygegeben werden? Wenn dieß Ge-

*) Dialog. X.

mälde des Glücks in Anzo war: wie reich und schön wäre die Vorstellung desselben!

Nun fängt Horaz an, über diese reiche Deutung zu allegorisiren: Hoffnung und Treue sind dem Glücke zu Begleiterinnen gegeben — zu Begleiterinnen? „so werden sie dasselbe auch immer begleiten! auch wenn es sein Kleid ändern, auch wenn es die Palläste der Grossen feindlich verlassen sollte. Das ist nur der treulose Pöbel, das ist nur eine meineidige Hure, die alsdenn zurücktritt: nur hinterlistige Freunde zerstieben, wenn die Weinbecher leer sind: so sind nicht Hoffnung und Treue." Ich sehe hier so wenig Widerspruch *), als bey einer erbaulichen allegorischen Deutung, und zwar einer Figur, die ihrem Namen nach doppeltsinnig ist, nur immer seyn kann.

Und mit dieser Deutung eben bahnet sich Horaz den Weg, seinen August, und den damahligen Zustand des römischen Reichs der Glücksgöttin zu empfehlen — eine Materie, die seine Ode schliesset. Ich finde also nichts minder, als ein Abstraktum, das Glück, in

*) Den größten hat Bentlei gefunden. S. seinen Horaz über diese Ode.

ihr abgehandelt: wie man etwa, wenn man sich die Ueberschrift aus einem Wörterbuche erklärt, meinen könnte; es ist die Glücksgöttin in Anzo, eine römischgesinnte Glücksgöttin, die auch nach den damahligen Umständen sich Roms annehmen soll. Aus Antium also, aus Rom, und aus der damahligen Zeit müssen auch die personifirten Ideen dieser Ode Licht nehmen; oder man schielet. Auch Herr Klotz scheint mit seinen Erläuterungen aus Steinen und Münzen *) wohl nicht den Endzweck gehabt zu haben, sich selbst von dem poetischen Baue dieser horazischen Ode Rechenschaft zu geben: wie es doch bey ihr vorzüglich angienge. Wenn überhaupt der Gebrauch personifirter Geschöpfe aus einem lyrischen Dichter erklärt werden sollte; so ist der Erste dazu — Horaz, Er, der diese schönen Gespenster ungemein liebt, und in Einführung derselben sehr charakteristisch ist; ein Kenner Horaz zeige uns diese Seite!

Aber auch der epische Dichter hat personifirte Ideen nöthig, die man gemeiniglich Maschinen zu nennen gewohnt ist — wie soll

*) Vindic. Horat.

er sie erschaffen? Als symbolische Wesen des Künstlers, als Allegorien, oder als handelnde Subjekte? Wenn ein Dichter es nöthig hat, sich vom Künstler zu unterscheiden, so ists der Dichter der Epopee, insonderheit in seinen Maschinen — ich wollte, daß Hr. L. darauf gekommen wäre!

Ich weiß, daß manche sich Leidenschaften, Tugenden und Laster und ein ganzes Heer moralischer Personen zu Maschinen personifirt haben: allein, ich weiß auch, wie frostig, wie überflüssig diese Maschinen oft ganze Gedichte herunter erschienen sind, blos weil sie als personifirte Abstrakta erschienen, weil ihnen Individualität fehlte. Ein wirkliches Abstraktum in Person zu mahlen, ihm äussere Gestalt zu geben, um es dichterisch bekannt zu machen, geht ohne Symbole nicht an; denn im Innern, im Wesen eines abstrakten Begriffes liegen nicht Farben und Gestalten. Der Dichter läuft also Gefahr, daß, wenn er uns eine lange Seite herab, die Unschuld, den Neid, die Naturlehre u. s. w. symbolisch gemahlt hat, wir hinterher fragen: wie sah das Ding aus? Alle einzelne charakterisirende Züge sind vergessen: wie kann ich sie zusammen nehmen, daß ein ganzes Bild vor mir

stehe? Er hat die Arbeit der Danaiden gehabt, immer neue Züge zu schöpfen, die aber augenblicklich wieder wegschlüpfen, und jetzt stehe ich, und habe in meinem löcherichten Siebe — nichts.

Nun soll diese abstrakte Person als Maschine handeln; natürlich nicht anders, als aus ihrem Wesen, wie die Unschuld, der Neid, der Zorn handeln muß. So sehe ich ja jeden ihrer Tritte voraus: jede ihrer Reden verrathe ich schon aus ihrem Namen; nur diesen brauche ich, nur die Idee selbst, und das Uebrige wird poetische Einkleidung, ein Redezierrath. Das ganze Wesen ist aus einem Begriffe geschaffen, und in ein Wort eingehüllt: kann es mich also rühren? epische Bewunderung in mir erregen? mir einen ungewohnten grossen Anblick gewähren? Eine solche Schöpfung durch ein Wort, das jeder nachsagen, das jeder voraus ausdenken kann, ist — Spielwerk.

Nein! Homers Maschinen sind keine abstrakten Begriffe: es sind Subjekte, die aus sich handeln, vollstimmige Individua. Nicht kann ich es aus einer willkührlichen Idee errathen, wie hier und da Jupiter und Juno, und Minerva handeln werden, weil sie Ein-

kleidungen dieser Idee sind. Alle seine Götter sind erdichtete Personen; aber Personen, mit vollständig bestimmter Denkart, mit Schwachheiten und Stärke, mit Fehlern und Tugenden, mit allem, was zu einem daseyenden Wesen gehört. Sie zeigen nicht blos Gedanken, Worte Handlungen; sondern ich sehe auch aus der Art, aus dem Zusammenhange dieser Gedanken, Worte, Handlungen, daß sie aus dem Innersten eines Individuums fließen: der Poet bezaubert mich, daß, so lange ich lese, ich ein solches Wesen glaube. Ihr Herren Allegoristen, ihr Namenschöpfer von Maschinen, ihr Ideenbildhauer der epischen Dichtkunst — das thut ihr nicht! ihr mahlet, ihr schildert; und so lese ich euch auch, als Mahler, als Schilderer; nicht als Dichter, nicht als zweyte Prometheus, nicht als Schöpfer unsterblicher Götter und sterblicher Menschen.

Auch die kleinen Wesen der Einbildung, welche die Bahn des homerischen Gedichts gleichsam nur einmal querüber durchgehen; Furcht, Schrecken, und die unersättlich wüthende Zwietracht erscheinen bey ihm *) persönlicher, als Allegorien erscheinen: die

*) Iliad. Δ. v. 441. 42. Iliad. I. v. 2.

letzte z. E. als die Schwester und Gesellin Mars, des Menschenwürgers, mit ihm in Gesellschaft, mitten im Schlachtgetümmel. Dieß alles dämpfet das Allegorische in der hohen Idee, „daß sie, anfangs klein, sich erhebe, und, indem sie auf dem Boden der Erde einhergeht, ihr Haupt in den Wolken habe," wir sehen immer doch mehr eine Person, als einen Begriff, unter einer Person vorgestellt.

Für personisirte Abstrakta, für allegorische Maschinen, als solche betrachtet, hat Homer keinen Platz; nur den Reden seiner Helden *) läßt ers, die Gebete u. s. w. zu allegorisiren, die also aus ihrem Munde, nicht aber eigentlich aus seiner Schöpferhand kamen, die also gesprochen und gedacht, nicht aber dichterisch gebildet, gleichsam im Gedichte gesehen werden sollten. Aber auch selbst da sucht er sie, wo er kann, in das Licht eines bestehenden Wesens zu kleiden; er flicht sie in die Genealogie der Götter; er giebt ihnen einen historischen Zug zu: er mahlt das Allgorische

*) Z. E. Agamemnons Rede von der Göttin Ate T. 78. &c. Phönix Rede von den Gebeten Iliad. I. v. 498.

nicht aus mit Prädikaten, sondern läßt es kaum durch den Namen, durch die historischen Züge, durch die dichterischen Attribute durchblicken. So wenig ists bey Homer Hauptzweck zu allegorisiren, und am mindesten zu allegorisiren für Künstler. — —

Hier Winkelmanns Werk von der Allegorie: ich bleibe aber bey zween andern Gefährten auf dem Wege: wie der Künstler den Dichter, insonderheit der griechische Künstler Homer nachahmen könne? Diese Gefährten sind Caylus und Lessing.

13.

Und dünke mich jetzt im besten Theile *) des lessingschen Werks, wo es die Vorschriften des Grafen einschränkt, wo es die Art der Vorstellung Homers, und eines Künstlers unterscheidet, wo es ein Muster vom praktischem Scharfsinne ist. Mit Verwunderung also muß jeder Leser, der Leßingen verstehet, die verwirrenden Widersprüche **) gelesen ha-

*) p. 119—149.

**) Klotz geschnittene Steine hin und wieder.

ben, die — — doch hierüber darf ich die Vertheidigung des Verfassers selbst *) als bekannt voraussetzen.

Ich gehe also ins Detail. „Homer bearbeitet sichtbare und unsichtbare Wesen; dieser Unterschied kann die Materie nicht angeben, bey ihr ist alles sichtbar; und auf einerley Art sichtbar.“

„Das Mittel also, dessen sich die Mahlerey bedienet, uns zu verstehen zu geben, daß in ihren Kompositionen dieses oder jenes als unsichtbar betrachtet werden müsse, ist eine dünne Wolke.“

„Diese Wolke scheint aus Homer selbst entlehnt zu seyn.“

„Wer sieht aber nicht, daß bey dem Dichter das Einhüllen in Nebel und Nacht weiter nichts, als eine poetische Redensart, für unsichtbar machen, seyn soll? Es hat mich daher jederzeit befremdet, diesen poetischen Ausdruck realisirt, und eine wirkliche Wolke in dem Gemälde angebracht zu finden.“

Mit dem Unterschiede, den Hr. L. an-

*) Hamburger Zeitung 1765. Nro. 100.

giebt, bin ich zufrieden; nur der Grund des Unterschiedes, den er angiebt, ist nicht der meine.

Wozu soll die Wolke bey dem Dichter und Mahler? zur Verhüllung. Wo sie also nicht verhüllen kann, da ist sie nicht Wolke mehr, da bleibe sie weg. So bey dem Mahler. Sie soll verhüllen, und verhüllet nicht: sie läßt den verhüllten Helden noch sichtbar: er steht hinter einer spanischen Wand, und ruft uns zu: ich bin unsichtbar, ich soll nicht gesehen werden: ich bin nicht zu Hause. „Diese Ursache, dünkt mich, ist die wahre.

Aber die, daß die Wolke aus einem Dichter entlehnt, bey ihm nichts als eine poetische Redensart, bey dem Künstler hingegen eine wirkliche Wolke, und also ein poetischer Ausdruck auf eine befremdende Weise realisirt sey; „die Ursache scheint minder Stich zu halten."

Homers Nebel ist ein poetischer Nebel; ist er aber damit eine poetische Redensart, ein künstlicher Ausdruck, statt „unsichtbar werden?" Wenn Achilles nach dem in die Wolke verborgnen und schnell entrückten Hektor noch dreymal mit der Lanze zustößt: soll dieß „in

der Sprache des Dichters weiter nichts heissen, als daß Achilles so wüthend gewesen, daß er noch dreymal gestossen, ehe er gemerkt, daß er keinen Feind vor sich habe?" Ich darf sagen, daß ich bey Homer „eine solche Phrasessprache des Dichters" nicht kenne, und nicht kennen mag. Homer, ein Feind aller künstlichen Figuren der Einkleidung, die nichts als solche, nichts als poetischer Zierrath, seyn sollen, (nach Herrn Leßings Erklärung, was ist diese Wolke, diese poetische Redensart anders, als eine solche Wortblume?) Homer wird auf solchem Wege einer der nüchternen Dichter unsrer Zeiten, die prosaisch denken, und poetisch sprechen, deren gradus ad Parnassum die Zauberkammer ist, ihre Gedanken der Prose in eine Sprache des Dichters in poetische Redarten zu verwandeln. Bey solchen mag alsdenn eine prosaisirende Schülerposition Statt finden: „er ward mit einer Wolke bedeckt, das ist: er ward aus den Augen des Feindes weggebracht: Achill stieß dreymal nach dem dicken Nebel: das ist: er war so wüthend, daß er noch nicht merkte, sein Feind sey weg. Was käme aber heraus, wenn man so bey Homer läse, und auch sei-

re Götter, ihren Himmel ihre Geräthe u. s. w. durch ein solches, das ist: prosaisirte, und alles zu poetischen Phrasibus machte.

Nein! Homer weiß von Redarten nichts, die nichts als solche wären. Der Nebel, in den die Götter hüllen, ist bey ihm wirklicher Nebel, eine verhüllende Wolke, die mit zum Wunderbaren seiner Fiktion, mit zum epischen μυθος seiner Götter gehört. So lange er mich in dieser poetischen Welt, in welcher Götter und Helden kämpfen, wie bezaubert, fest hält: so lange mich seine Minerva durch diese wunderbaren und schrecklichen Auftritte führt, und mir die Augen erhöht hat, nicht blos streitende Menschen, sondern auch kämpfende und verwundete Götter zu erblicken; so lange sehe ich auch diesen Nebel eben so gläubig, als den Gott selbst, der die Wolke um seinen Liebling webt. Beide, der Gott und seine Wolke, haben ein gleich poetisches Wesen; wenn ich das eine prosaisire, muß auch hinter den andern ein grammatisches das ist kommen, und dann verliere ich die ganze mythische Schöpfung in Homer. Ich bin nicht mehr in dem epischen Treffen eines Dichters; sondern in einer historischen Feldschlacht; ich lese nach

der Taktik: ich sehe nach dem gewöhnlichen Augenmaaße.

Hr. L. scheint darnach gesehen zu haben; wenigstens überredet er uns, darnach sehen zu können. „Keinen wirklichen Nebel sahe Achilles nicht, und das ganze Kunststück, womit die Götter unsichtbar machten, bestand auch nicht in dem Nebel — sondern in der schnellen Entrückung. Nur um zugleich mit anzuzeigen, daß die Entrückung so schnell geschehen, daß kein menschliches Auge dem entrückten Körper nachfolgen könne, hüllet ihn der Dichter vorher in Nebel ein; nicht weil man anstatt des entrückten Körpers einen Nebel gesehen, sondern weil wir das, was in einem Nebel ist, unsichtbar denken." Welche Unterscheidungen! welche Amphibolien! „Keinen wirklichen Nebel sahe Achilles nicht." Ja! der poetische Held sahe ihn, und dreymal stieß er noch mit seinem Spieße nach dem Nebel. „Das Kunststück, womit die Götter unsichtbar machten, bestand in der schnellen Entrückung!" Wunderbar! wo ich mir schon wirksame Götter, eine wunderbare Entrückung denken kann, und denke; bin ich da nicht ein Scrupler, am Nebel abdingen zu

wollen? „Nur weil die Entrückung schnell vorging, hüllt ihn der Dichter ein; nicht, weil man einen Nebel gesehen, sondern, weil wir das, was in einem Nebel ist, unsichtbar denken." So! und deßwegen stößt Achilles dreymal nach dem Nebel, nicht, weil er einen Nebel sahe, sondern, weil er das, was in einem Nebel ist, sich als unsichtbar dachte! O der homerische Don-Quixote! o der cervantische Homer!

„Neptun verfinstert die Augen Achilles; in der That aber sind des Achilles Augen nicht verfinstert, sondern — —" Was man uns doch sagen will! Neptun gießt dem Achilles Dunkel um die Augen, er rückt Aeneas fort: er hat ihn in Sicherheit gebracht, ihn ermahnt, nicht wider Achilles zu streiten, ihn verlassen — nun muß er erst zurück kommen, um dem Achilles den Nebel von seinen Augen zu nehmen *), und Achilles — hat keinen Nebel vor Augen gehabt! es ist nur so so gesagt, daß seine Augen verdunkelt worden? — — Achilles bekommt das Licht seiner Augen wieder, er erseufzet; er stutzt über das Wunder: er sieht

*) Iliad. ύ. v. 341. 342. &c.

den Spieß auf der Erde, den Mann hinweg! er erstaunt, er spricht mit sich, mit seiner grossen Seele, muthmasset auf die Götter — — „Wie?“ wird ein homerischer Orthodox sagen, ist es nicht ein sträflicher Unglaube, an dem Nebel der Götter zu zweifeln, wenn man ein so augenscheinliches Wunder der Verblendung, eine so feyerliche Scene sieht! Wer homerische Götter glaubt, muß auch die Wolke ihrer Hand glauben! — —

Die Wolkendogmatik der griechischen Götter muß Herrn Leßing anders bekannt seyn, als mir: denn er fährt fort, Dinge zu behaupten, die wider alle schöne Sichtbarkeit homerischer Erscheinungen laufen. „Unsichtbar seyn, sagt er, ist der natürliche Zustand der Götter Homers; es bedarf keiner Blendung, keiner Abschneidung der Lichtstrahlen, daß sie nicht gesehen werden; sondern es bedarf einer Erleuchtung, einer Erhöhung des sterblichen Gesichts, wenn sie gesehen werden sollen. Zwar läßt Homer auch Gottheiten sich dann und wann in eine Wolke hüllen, aber nur alsdenn, wenn sie von andern Göttern nicht wollen gesehen werden.“ Folgendes wird zeigen, daß Hr. L. in seiner Wolkentheorie der griechischen Götter — — ein Ketzer sey.

„Unsichtbar seyn, ist der natürliche Zustand der Götter;" wie kommt es denn, wenn ich fragen darf, daß Götter wider Willen können gesehen werden? daß man sie unvermuthet überraschen darf, wenn sie nicht gesehen seyn wollen? Es war ein Glaubensartikel bey den Griechen, daß nichts gefährlicher sey, als ein solcher überraschender Anblick *), und mancher unglücklicher Unschuldige hatte darüber ein Opfer werden müssen. Pallas, die keuscheste der Göttinnen, die vor Keuschheit sich selbst kaum nackt zu sehen wagte, die wohl am mindesten unter allen Göttinnen jene falsche Jungfernscheu besaß, sich zu verstecken, und doch wollen gesehen zu werden, diese jungfräuliche Pallas wählet sich den sichersten, den geheimsten Ort, um ihre Gorgone abzulegen: sie badet sich, und ein eben so ehrlicher Tiresias überrascht sie, siehet sie wider seinen Willen, erblindet. Indessen um den Unschuldigen einiger Maaßen schadlos zu halten, giebt Pallas — ihm nicht das Gesicht wieder; denn dies ließ ihre Jungfräulichkeit nicht zu; sondern die Gabe

*) Callimach. hym. in Pallad. Dianam &c.

der Weissagung. Wie hätte Pallas wider ihren und Tiresias Willen überraschet werden können, wenn „unsichtbar seyn, der natürliche Zustand der Götter wäre?"

Wie der Pallas: so gieng es auch der badenden keuschen Diana. Kalydon sah sie, ebenfalls wider seinen und der Göttinn Willen, und ward zu Steine. So gieng es selbst dem Jupiter, da er in seinem liebsten Vergnügen einmal seine Wolke vergessen hatte. Er ward, da er bey der Rhea schlief, von Haliakmon, wider Willen seiner, und seiner geliebten Beyschläferin, und seines Ueberraschers, in seiner Schäferstunde gestört — wie das? wenn „unsichtbar seyn, der natürliche Zustand der Götter wäre."

Ich will solche gestörte Schäferstunden der Götter und Göttinnen nicht aufzählen. Meine Muse ist diesmal nicht so, wie die Schwester des Amors, die

— — wie die Mädchen alle thun,
Verliebte gern beschleichet. —

Ich führe, statt aller, das Epigramm aus der Anthologie *) an, in seinem einfältigen Scherze, in seiner naiven Schalkheit: „Wer-

*) Anthol. L. IV. c. 19. epig. 33.

de ja niemand in meinen Wassern eine der Najaden, oder die Venus mit ihren Grazien nackt gewahr: selbst wenn es ohne Vorsatz seyn sollte; denn immer ist nach Homers Ausspruche der offenbare Anblick der Götter gefährlich, und wer darf Homer widersprechen?" Um die verborgne Schalkheit einzusehen, die in diesem Epigramm liegt, merke man sich den Doppelsinn, der in dem Worte „offenbarer Anblick" liegt, der Epigrammatist meint nackt; Homer meint „ohne fremde Einkleidung, wie die Götter sind." Die Stelle Homers bestätigt also unsere Meinung: und scheint gar ein Axiom in der griechischen Mythologie geworden zu seyn.

Juno nämlich, die dem Achilles zu Hülfe will, macht den Lehrspruch *): daß, wenn Achilles einen Gott gegen sich sehen würde: so müßte er erschrecken: denn „fürchterlich ist der Anblick der Götter, wenn sie offenbar, (wenn sie ohne menschliche Einhüllung) erscheinen. Wie ist unsichtbar seyn also ihr natürlicher Zustand?

Nach diesem Axiom scheint Homer in sei-

*) Iliad. I. v. 131. Χαλεποὶ δὲ θεοὶ φαίνεσθαι ἐναργεῖς.

ner ganzen Götterdichtung zu verfahren. Sind die Götter unter sich, so sind sie auch unter sich sichtbar; sollen sie aber unter Menschen wirken — unerkannt oder erkannt, darnach richtet sich das Schema ihrer Erscheinung. Phöbus Apollo *) steigt vom Himmel herab in seiner ganzen göttlichen Gestalt: Köcher und Bogen ruhen auf seiner Schulter: auf seiner Schulter klingen die Pfeile, bey seinem zornigen Gange. Nun hatte er sich schon von den Höhen des Himmels herabgelassen, und gieng der Nacht gleich: bis er sich weit von den Schiffen niedersetzen, und seine pestbringenden Pfeile auslassen konnte. Warum muß er sich der Nacht gleich, das ist: mit Dunkel bedeckt, bey den Griechen vorbey schleichen, und nur seine Gestalt annehmen, da er fern vom Anblicke der Schiffe und Menschen ist? — Wenn die homerischen Götter schon an sich menschlichen Augen unsichtbar sind, wenn es keiner Abschneidung der Lichtstrahlen bedarf, um nicht; sondern einer Erhöhung des Gesichts, um gesehen zu werden? Will ich nicht wieder zur heiligen Allegorie fliehen, so ist die Wolke vergebens.

*) Iliad. A. v. 47. (νυκτὶ ἐοικώς).

Und wie oft hätte sie alsdenn Homer vergebens! In einem Nebel *) steigt Thetis aus dem Meere hervor, bis sie vor ihrem Sohn hinsaß, und sich ihm in Gestalt zu erkennen gab. In einer Wolke steigt sie zum Jupiter hinauf: eine dichte Wolke warf Jupiter **) um sich, da er auf Ida saß, die Schlacht übersehen, und nicht gesehen seyn wollte. Eine Wolke ist bey Homer mehr als einmal die Kleidung der Götter, wenn sie in einer Situation, die nicht auf andre wirkt, in einer intransitiven Stellung erscheinen. Ihr Körper ist zwar nur, wie ein Körper, der Lebenssaft ihrer Adern ist nur gleichsam wie Blut ***), d. i. nicht so grob und irdisch, als ein menschlicher Körper; doch aber immer Blut, das zu vergießen, ein Körper, der zu verwunden, wie weit mehr zu sehen ist. So wird Venus von Diomedes verwundet, ob er sie gleich als Göttinn erkennet ****): und um sie zu trösten, erzählt ihre Mutter Dione *****),

*) Iliad. A. v. 359. (ἠΰτ' ὀμίχλη)

**) Iliad. Θ. v. 50.

***) Iliad. E. v. 140 — 142.

****) Ibid. v. 310. 331.

*****) Ibid. v. 381.

was schon von jeher die Himmlischen von den Sterblichen haben erleiden müssen, wie Mars von zween seiner tapferen Feinde gebunden, ins Gefängniß geworfen, dreyzehen Monate lang gefangen gehalten, und mit genauer Noth vom Merkur heimlich gerettet sey: wie Juno verwundet, Pluto verwundet — — was darfs, die mythologischen Geschichten her zu erzählen, die alle wenigstens so viel zeigen, daß nach der homerischen Göttertheorie der Satz zu hoch klinge: „Unsichtbar seyn, ist der Zustand der Götter: einer Erhöhung des Gesichts bedarfs, um nur von Menschen gesehen zu werden, nicht aber einer Abbrechung der Lichtstrahlen, um nicht gesehen zu seyn." Brauchts dieses nicht einmal, wie unmöglich, daß ein Gott wider Willen erkannt, gebunden, verwundet werde? Wenn er den menschlichen Augen seiner Natur nach nicht bloß entgeht, sondern dieselben durch ein Wunder erst erhöhet werden sollen, wie sinnlos alsdenn, seiner Natur nach, verwundbar, für den Helden überwindlich zu seyn? Man wird mir antworten: um einen Gott, um eine Göttinn zu erkennen, mußten dem Diomedes erst von einer andern Göttinn die Augen eröffnet werden; allein hier rede ich nur von dem Verwundbarseyn durch

seine Natur *), und schließe gerade hin: ein verwundbarer Körper muß auch ein durch seine Natur nicht unsichtbarer Körper seyn: wenn unser Auge ihn der Natur desselben nach nicht treffen könnte; wie könnte nach der Natur des Götterleibes meine Hand ihn treffen?

Warum aber Minerva dem Diomedes erst den Nebel von den Augen nehmen mußte, um Götter und Menschen in der Schlacht zu unterscheiden **)? Ich kann gerade weg sagen: weil er poetisch einen Nebel vor den Augen hatte; allein ich will Homer prosaisch erklären. Wenn die homerischen Götter unmittelbar auf Menschen, und mit Menschen wirken; z. E. Streiten, Kämpfen, Pferdelenken, kurz, menschliche Thaten thun wollen: so nehmen sie durchgängig bey Homer auch bloß menschliche Gestalten an: es heißt alsdenn jedesmal bey Homer: „er gleichte sich diesem, oder jenem

*) Auch Götter gegen Götter sind verwundbar, und Jupiter läßt der Juno und Minerva drohen, daß, wenn sie nicht zurückwichen, er sie auf zehn Jahre lang unheilbar verwunden wolle. Θ 464. 475.

**) Iliad. E. v. 116 — 130.

Helden *)." Und freylich in dieser Gleichung war der Gott nicht zu erkennen: denn er war menschlich eingekleidet: nur aus den übermenschlichen Thaten, aus völlig wunderbaren Begebenheiten schlossen die Helden, daß hie oder da ein Gott seine Hand mit im Spiele haben müsse. Sie fürchteten sich also, einem so verkleideten Gotte zu begegnen, weil es bey ihnen eine Maxime geworden: „keiner lebt lange, der einem Gotte widersteht, oder schadet." Mit griechischer Ehrlichkeit fragt ein Held den andern, so offen zu seyn, und zu sagen: ob er ein Gott, oder ein Sterblicher sey? damit er wisse, mit wem er zu thun habe. Und mit himmlischer Offenherzigkeit entdeckt sich der Gott, wenn er ins Gedränge geräth, daß man ihm aus dem Wege weichen sollte. —— Kurzum! weil das ganze homerische Treffen voll verkleidet wandelnder Götter ist, weil der Dichter diese Hypothese wissentlich allen Helden und Streitern voraus setzt: freylich so gehört eine Minerva dazu, um diese eingekörperten Wesen vor andern Menschen

*) Neptun. (Iliad. N. 45.) εισαμενος Καλχαντι — Minerva (Iliad. X. 227.) Δηϊφοβω εικυια — (Iliad. δ, 86. 87. Ἡ δε ανδρι ικελη Λαοδοκω &c.

kennbar zu machen. Aber nicht also, daß sie das Gesicht Diomedes erhöhen durfte, um Unsterbliche zu sehen: denn die Unsterblichen glichen hier Menschen; sondern, um ihm diese und jene mordende Figur kennbar zu machen, daß sie etwas mehr sey, als wofür er sie ansehe, daß sie kein Mensch, sondern ein wandelnder Gott sey *), u. s. f. kurz! hier erscheinen die Götter in einem hindernden Vehikulum gleichsam, und in diesem Vehikulum sollen sie kennbar, nicht sichtbar werden.

Nun aber falle das Vehikulum weg, lasset sie blos Götter seyn: die Wunde, der Schmerz bleibt ihnen, er ist nicht mit der Gestalt weggefallen, in der sie sich menschlich verkörpert. Mars schreyt auf — verläßt die Schlacht, und geht himmelauf: die Gestalt des Acamas ist also weg, und sehet da! die Wolkenhülle ist um ihn: mit Wolken gehet er zum Himmel *). Und noch in seiner himmlischen Gestalt fühlt er den Schmerz, den ihm ein Mensch zufügen konnte? ist die Wunde nicht der Gestalt Acamas geblieben? sie gehört Mars: der himmlische Arzt muß sie heilen;

*) Iliad. E. 126—130.

*) Iliad. E. 867.

sein göttlicher Körper war seiner Natur nach also verwundbar, wie also eben seiner Natur nach nicht sichtbar? oder gar nicht anders als unsichtbar?

Nein! mein Homer ist viel zu sinnlich, als daß er sein ganzes Gedicht durch von so geistigen Göttern, und von so feinen Allegorien, was die Wolke hie und da bedeutet? wissen sollte. Einem persischen Epopöisten würde eine solche innere Unsichtbarkeit der Götter gefallen haben; allein ein griechisches Auge will in der Epopee auch an Gottheiten schöne Körper und himmlische Gestalten erblicken: es will sie schon ihrer Natur nach in dieser schönen Sichtbarkeit sehen, und nicht erst durch ein Wunder, oder durch die außerordentliche Gnade des Dichters, eine Erleuchtung, eine Erhöhung des sterblichen Gesichts nöthig haben, sie anzuschauen. Für solch ein Auge sind die griechischen Götter geschaffen. Hat aber der Dichter es nöthig, sie nicht sehen zu lassen: so kleide er sie in eine Wolke; er werfe Nebel vor unsere Augen. Eine solche Wolke, in der sie erschienen, hat außerdem ja so manche hohe Nebenbegriffe: den Begriff des Himmlischen und Erhabenen, der einem himmlischen Wesen zukommt: ist sie glänzend, so der prächtigste

Thron eines überirdischen Regenten; dunkel, so das Gewand des Zornigen und Fürchterlichen; schön düftend, so die Verkündigerinn einer lieblichen angenehmen Gottheit — alle diese Nebenideen liegen schon in unserm sinnlichen Verstande: sie haben den Dichtern aller Zeiten die vortrefflichsten Bilder geschaffen: und Homer sollte diesen edlen Gebrauch der Wolke unterlassen, nicht eingesehen haben? Er allein hätte damit uns blos ein Hokuspokus einer poetischen Redensart machen wollen, um hier eine Entrückung, dort eine innere Unsichtbarkeit, doch nicht so gerade heraus zu sagen — ich sage nochmals, so kenne ich Homer nicht.

Freylich in den spätern Zeiten, da man die homèrische Mythologie quintessenzirte, und aus ihr ein paar Tropfen metaphysischen Geist abzog: da wußte man nicht gnug von der innern Unsichtbarkeit der Götter, von ihren mystischen Erscheinungen, von dem Ueberirdischen ihrer Epiphanien u.s.w. zu vernünfteln; allein solche Theophanien, solche feine Metaphysik über die Natur der Götter, gehört in den Kreis der spätern Platonisten und Pythagoräer, und in das heilige Murmeln ihrer Ge-

heimnisse. Ich denke doch aber, daß wir hier nicht über Jamblichus, sondern Homer, reden. — Kurz! ich bin mit der Ursache zufrieden, daß, wenn der Maler mit seiner Wolke nicht unsichtbar machen kann, er auch dem Dichter die Wolke nicht nachäffen darf: und was brauchts da weitere Allegorien und Deutungen über den Dichter, unter denen der Dichter verlohren geht? Nach meinem Gefühle gebührt den griechischen Göttern die schönste Sichtbarkeit und Jugend als ein Prädikat ihres Wesens: und ohne solche sich einen Apollo, einen Bacchus, einen Jupiter denken zu sollen, sich die Unsichtbarkeit als den natürlichen Zustand der Götter vorstellen zu müssen — das kann keine griechische Seele: kein griechischer Dichter und Künstler, ja selbst kein weiser Epikur. Mit dem Begriffe schöner Sichtbarkeit geht das Wesen der Götter, das Leben ihrer Geschichte und Thaten, die so genau bestimmten Stuffen ihrer Idealgestalten, das Anziehliche ihres Umganges mit Menschenkindern: das ganze Kraftvolle der Mythologie verlohren. Ich sehe nicht mehr die schönen sinnlichen griechischen Götter: ich sehe sichtbar seyn wollende Phantome! Mit einer solchen Hypothese ist meine beste mythologische und

poetische, und Kunstentzückung getödtet! Ich mag die ketzerische Neuigkeit nicht: ich bleibe bey der alten griechischen Rechtgläubigkeit.

14.

„Auch die Größe der homerischen Götter kann der Maler nicht nachahmen!“ und was Hr. L. darüber sagt, läuft auf die drey Ursachen hinaus: daß in der Malerey weniger das Wunderbare der poetischen Einbildung, sondern mehr die Gewohnheit zu sehen, die anschauliche Wahrheit des Auges herrsche: zweytens, daß, da die Malerey innerhalb einem Raume arbeitet, auch mehr die Proportion und Disproportion in Betracht komme, als bey dem Dichter, dessen Einbildungskraft in allen Welten des Möglichen und Wirklichen, nicht bloß also zwischen Himmel und Erde, und am wenigsten zwischen vier engen Seiten wirket. — Drittens, daß, wo die Größe durch Kraft, Stärke, Schnelligkeit vom Dichter ausgedrückt werden konnten, der Maler in diesem Ausdrucke ihm ganz nachbleibe, da er, der für den Raum arbeitet, nicht eben Kraft, und der, der für seinen Anblick arbeitet, nicht eben Schnelligkeit der Bewe-

gung zum Mittelpunkte seiner Wirksamkeit machen kann. — Es könnte diesen Ursachen ein sehr philosophischer Mantel umgeworfen werden, wenn er des Macherlohns werth wäre.

Ich bleibe gar zu gerne bey Homer, insonderheit wenn Hr. L. den Ausleger desselben machet. — „Größe, Stärke, Schnelligkeit, sagt Hr. L. — Homer hat davon noch immer einen höhern wunderbaren Grad für seine Götter im Vorrath, als er seinen vorzüglichsten Helden beylegt. In Ansehung der Stärke und Schnelligkeit wird niemand diese Assertion in Abrede seyn; nur dürfte er sich vielleicht der Exempel nicht gleich erinnern, aus welchen es erhellet, daß der Dichter seinen Göttern auch eine körperliche Größe gegeben, die alle natürliche Maaße weit übersteiget. Selbst Ausleger des Homers, alte sowohl als neue, scheinen sich nicht allezeit dieser wunderbaren Statur seiner Götter gnugsam erinnert zu haben, welches aus den lindernden Erklärungen abzunehmen, die sie über den großen Helm der Minerva geben zu müssen glauben."

Hr. L. hat die Clarkisch-Ernestinische Ausgabe des Homer hiebey angezogen, und so sind leicht die Ausleger des Homers, alte sowohl als neue, gnugsam zu erkennen, die sich der

wunderbaren Statur der Götter Homers nicht gnug erinnert; sie sind *) Eustathius, Clarke, der durch seine Anführung Eustathius genehmigt, und Ernesti, welcher letztere die homerische Beschreibung des Helms der Minerva mehr auf die Festigkeit, als Größe desselben will gezogen wissen. Wie nun? ist die alle natürliche Maaße weit übersteigende körperliche Größe ein Charakter der homerischen Götter? ein eben so offenbarer, kenntlicher und nothwendiger Charakterzug, als Schnelligkeit und Stärke? und denn noch zum Ueberfluß haben die alten Meister der Bildhauerey, wie Hr. L. überzeugt ist, das Kolossalische, das sie öfters ihren Statuen ertheilten, aus dem Homer entlehnet?

So viel ist leicht zu denken, daß, wenn der Dichter seinen Göttern eine mehr als Helden- und Riesenstärke giebt, er diese Stärke auch nicht in einen Pygmäenkörper werde eingeschlossen haben: etwas, das wider alle poetische und menschliche Wahrscheinlichkeit liefe. Es wäre dem Anschaulichen des Dichters völlig entgegen, menschenähnliche Götter mit unermeßlicher Stärke wirken, und unter dem ge-

*) E. 744. ed. Clark-Ernest.

wöhnlichen Grade von Menschengestalt sehen zu lassen. In mystischen Geheimnissen wären solche Götter willkommen, weil man um so mehr seine Geschicklichkeit zeigen kann, Knoten aufzulösen, je mehr Knoten und Widersprüche man geschlungen: aber im Felde der offenbaren Poesie sind solche Wesen Mikromegas.

Daß also die Statur des Körpers der geäußerten Stärke nicht durchaus, und schon dem sinnlichen Anblicke nach widerspreche! Nun aber weiter: wo kein übermenschlicher Grad der Stärke geäußert wird: da ist auch keine übermenschliche Größe nöthig, wären es auch Götter oder Göttinnen. Ja, wo es gegentheils zum Charakter dieser und jener Gottheit gehört, diese übermenschliche Stärke nicht zu besitzen; da wäre die hypergigantische Statur in dem Anschaulichen der Dichtkunst ein unleidlicher Widerspruch. Ich denke, meine Folgerungen sind wahrscheinlich, und sie sollen gewiß werden. Homer sey Zeuge: sein Jupiter, sein Neptun, seine Minerve mögen so groß seyn, als sie wollen; eine Juno von königlicher Schönheit schon nicht völlig so. Sie mag so viel Großes in ihrem Anblicke haben, daß er sie kuhäugicht *) nenne; so viel

*) Βοωπις ποτνια Ηρη.

Erhabenes in ihrem Gliederbaue, als dem Weibe gebührt, das in Jupiters Armen ruhet: sie mag, wenn sie sich zornig auf ihrem himmlischen Throne reget, den großen Olymp erschüttern *) — Ideen von ihrer Hoheit und Größe! Nur daß diese im eigentlichen Verstande mir nicht zuerst durch die körperliche Statur vorgestellt werde: daß sich nicht auf diese, als auf den Hauptanblick, mein Auge heften dürfe: sonst verliere ich die Königinn der Götter, die herrlichste der Göttinnen aus den Augen: ich sehe ein Riesenweib. Wo hat sie alsdenn, die Langstreckige? wo hat sie alsdenn im Himmel Raum? wie groß muß ihr Himmlisches Brautgemach **) seyn, das ihr Vulkan erbauet? wie groß der Schlüssel und das Schloß zu diesem Gemache ***), das kein Gott eröffnen kann, als sie? wie viel Centner Ambrosia wird sie brauchen, um ihren Körper †) zu säubern? wie viel Tonnen Oel,

*) Iliad. ϑ' 198. 199.

**) Iliad. ξ' 163. &c.

***) v. 168.

†) Αμβροσιῃ μεν πρωτον απο χροος ιμεροεντος
Λυματα παντα κατηρεν, αλειψατο δε
λιπ' ελαιω.
Iliad. ξ' 171. 172.

um ihn zu salben? wie groß wird ihr Kamm, ihr Gürtel, ihr Schmuck seyn? wo wird sie mit Jupiter auf dem Berge Ida in ihrer süßen Umarmung *) Raum haben? wie, wenn er sie in seine Arme faßt, an seine königliche Brust drückt, wie wird Ida und die Erde beben? — — Ich mag nicht weiter, gnug! alles Süße und Große in dem Gemälde Homers von ihrer Ankleidung, Auszierung, und Umarmung **), verschwindet mit der unermeßlichen Gestalt. So bald auch nur mit einem Einigen kenntlichen Zuge die gigantische Statur zum Hauptaugenmerke würde: so schwinden die Gränzen der Schönheit, oder wenn man lieber will, der höchsten Vollkommenheit im weiblichen Gliederbaue. Mein Auge erliegt, wenn es ins Ungeheure soll, und die Bewunderung, die ich jetzt fühle, verwandelt sich in eine Art von grauenvollem Selbstgefühle, und Schauder und Ekel. Hat Homer nicht also gut gethan, daß er „seiner Göttinn nicht so offenbar eine körperliche Größe gab, die alle natürliche Maaße weit überstiege."

*) ξ' 345. etc.

**) Iliad. ξ' v. 153. etc.

Bey seiner Venus wäre diese noch von üblerer Wirkung. Wenn sie ihm die das süße Lachen liebende Göttern*) ist: wo bleibt das süße Lachen im Riesengesichte eines Weibes? Der Mund möge sich auch nur zum Lächeln verziehen wollen: die Lippen sich auch nur von fern dazu regen; der sich verziehende Mund dünkt mich Verzerrung, das sich meldende Lachen wird Grimasse, und das ausbrechende Lachen ungeheures Gelächter. Und wie ungereimt dünkt mich alsdenn diese Riesengestalt, wenn sie über eine Ritzung ihrer Haut am Finger schreyet, klaget, weinet, und den ganzen Himmel erreget!

Kurz! wo **Größe** und **Stärke** nicht das **Hauptstück** im **Charakter** einer **Gottheit ausmacht**, da ist die **übermenschliche Natur** auch nicht ein **nothwendiges Augenmerk**? Wo der **Charakter** der **Gottheit** damit aber gar **nicht bestehen kann**, z. E. die höchste Vollkommenheit eines weiblichen Gliederbaues in der Juno, und die liebreizendste Schönheit in der Tochter Dionens: **da bleibe** sie **unsern Augen weg**. Diese können, als

*) Φιλομμειδης Αφροδιτη.

menschliche Augen, das Ideal der hohen sowohl als der lieblichen Schönheit eines menschlich scheinenden Körpers, nicht anders, als mit natürlichem Maaße bestimmen: zwar mit dem Unterschiede, daß in der Malerey dies Maaß in den Gränzen der Kunst bleibt, in der Poesie aber sich zu der Stuffe erheben kann, die für die Phantasie des Menschen die höchste ist; daß aber auch dies Höchste für die Phantasie überschaulich, in seinem natürlichen Maaße bleibe. Geht dies Anschauliche Ganze verloren, übersteigt die Statur der Juno und Venus, auch nur in einer Linie, die Größe, in welcher ich mir körperliche Vollkommenheit und Schönheit gedenke: so hat der Dichter seinen Eindruck verfehlt. Nach einmal angenommenem Charakter, läßt sich nicht, wie er will, den Göttern eine Größe geben, die alle natürliche Maaße übersteigt; in dem natürlichen Maaße, da sich körperliche Schönheit für meine Phantasie hält, muß sich auch seine Größe der Venus und Juno halten — —

Nun selbst die Gottheiten, deren Charakter und Individualität einmal eine Aeußerung vorzüglicher Stärke will: Minerva, der gewaltige Erdumfasser Neptun, und denn

der mächtigste aller Götter, Jupiter; Und ich wiederhole aufs neue: daß bey ihnen die körperliche Größe ihren Wirkungen nur nicht widerspreche: nicht aber, daß von Größe auf Stärke bey Homer der Schluß gemacht werden dürfe!

Homer gab uns keinen Einzigen der Götter gemalet: so auch nicht ihre, „alles natürliche Maaß übersteigende Größe": er zeigt uns ihre Natur in Wirkung, in Bewegung.

Der große Jupiter! aber ist er bey Homer deßwegen groß, weil er, wie jener Engel des Korans, von einer seiner Augenbranen bis zur andern sieben Tagereisen hätte? Das würde uns Jupiter der Ungeheure, nicht aber der Große dünken: Homer weiß also bessern Weg. Er winkt mit seinem schwärzlichen Augenbranen der Thetis sein höchstes Zeichen zu: das ambrosische Haar auf dem unsterblichen Haupte des Königes wallet, und der große Olympus bebt *) — das ist der große Jupiter! Nicht wie lange, sondern wie machtvoll seine Augenbrane und sein Haar sey: nicht wie geräumig, sondern wie gebietend das Haupt des unsterb-

*) Iliad. A' 528.

lichen Königs: das ist das Augenmerk des Dichters. Das ist Jupiter, der Mächtige! Zevs, der Städteverwüster.

Einmal *) will dieser Jupiter seine überwiegende Macht vor allen Göttern recht ausdrücken: er misset sich also mit ihnen — aber an körperlicher Größe? an Länge der Arme? an Stärke der Sehnen? unwürdiger, ungeheurer Anblick! Jupiter hat einen bessern Vorschlag an seine Götter und Göttinnen. Alle sollten sich an die himmelherab hangende goldene Kette hängen, und mit allen Kräften ziehen: den Jupiter würden sie damit nicht vom Himmel zur Erde reißen können; ich aber, fährt er fort, „wenn ich ziehen wollte, mit Erde und Meer würde ich sie aufziehen, alsdenn die Kette um den Gipfel des Olympus schlingen: da hingen sie Alle in der Höhe. So weit mächtiger bin ich, als Götter und Menschen." Es kann kein erhabener und einfältiger Bild gefunden werden, als dies von der Uebermacht des höchsten Gottes; allein ein Bild von der Uebergröße dieses Gottes über Götter und Menschen findet sich nicht.

So wird die Größe Neptunus durch seine

*) Iliad. Θ 17-27.

Schritte *) mehr errathen und angedeutet, als geschildert: denn eine Ausmessung seiner ganzen Gestalt, nach Maasgabe dieser Schritte, wäre ungeheuer und nicht Homerisch. Vielmehr hat der weise Dichter auch hier in Aeußerung der Größe durch die Stärke, und der Stärke durch Bewegung eine Leiter gesetzt, um nach der Stufe seiner Götter auch ihnen die Würde zuzuwiegen, die die größeste Kraft mit der größesten Sparsamkeit des Ausdrucks äußert. So wie der Höchste der Götter seine Größe durch einen Wink: so zeigt der Nächste nach ihm an Hoheit, Neptun, die seinige eine Stufe tiefer — schreitend **). Die Größe Minervens wird wieder durch ihre Stärke gemessen, da sie einen ungeheuren Stein ***) ergreift, und den langstreckigen Mars zu Boden wirft. Vielleicht aber legt

*) Welch ein Bild giebt der auf Ida die Waage des Schicksals haltende Jupiter! Die Schaale der Griechen sinkt zur Erde: die Schaale der Trojaner steigt zum Himmel — wie stark ist der wägende Arm des Gottes! S. 339. Solche Bilder liefert Homer, und keine Maasstäbe!

**) Iliad. N. 10 — 45.

***) Iliad. Φ. 403.

Hr. L. mehr Gewicht in diesen Stein, als Homer in ihn legen wollte. „Er war ein schwarzer, rauher, großer Stein, der zum Grenzstein dahingewälzet war von Männern voriger Zeiten.“ Ob nun mit diesem Homer den Maasstab machen wollen: daß ein Held seiner Zeit gleich zween Männern, und ein Held alter Zeit gleich zween Helden, und dieser Stein also gleich so viel vierfach zusammengesetzten Mannskräften berechnet werden müsse, als Männer ihn gelegt hatten, weiß ich so genau nicht. Homer kann vielleicht blos sagen: es war ein uralter Grenzstein. —

Auch die Größe des Helms der Minerva *) ist mir noch streitig; ob sie nach Maas oder Gewichte zu berechnen sey. „Um ihre Schultern legt Pallas die fürchterliche Aegis: die ringsum von Furcht umgeben, in der die Zwietracht, und die Stärke, und die wilde Mordlust: in der auch das Haupt der Gorgone des abscheulichen Ungeheuers eingegraben war, fürchterlich, gräulich, das Schreckbild des donnernden Zevs — aufs Haupt setzte sie den goldnen Helm — —

ἑκατον πολεων πρυλεεσσ᾽ αραρυιαν,

*) Iliad. E. 737.

Was ist nun das letzte, der den Fußvölkern aus hundert Städten gnug war? Es sey, wie Ernesti will, der den Anfall einer Armee aus hundert Städten, geschweige denn aus einer, aushalten könnte. Oder wie der Scholiast will, der die Bilder von Fußvölkern aus hundert Städten auf sich hätte eingegraben haben können: alsdenn stimmt diese Erklärung in den Zusammenhang der Beschreibung von der fürchterlichen Aegis. Oder wie andre wollen, der Helm, den die Fußvölker aus hundert Städten zu heben, zu tragen kaum hinreichten: diese Erklärung dünkt mir nach dem Tone Homers die beste; denn sie giebt das stärkste Bild von der innern Macht der Göttinn, die sich hier in dem Tragen eines Helms, auf eine stille erhabne Weise äußert. — Es sey indessen welche von diesen Erklärungen es wolle: keine ist erdacht, um die Stelle zu lindern, sondern nur den Sinn Homers zu erklären, und nach allen dünkt mir doch die, obgleich uralte, die Hr. L. annimmt: „der Helm, unter welchem sich so viel Streiter, als hundert Städte in das Feld zu stellen vermögen, verbergen können," diese dünkt mir unter allen die letzte.

Wo ist je ein Helm dazu gewesen, um zu sehen, wie viel Streiter unter ihm Raum haben? wie müssen die Helden stehen, wenn sie mit dem Helme, wie mit einem Scheffel sollen gemessen werden? wie wäre also Homer auf dies kindische oder romantische Bild gekommen, die Streiter von hundert Städten, sich in einem allgemeinen Blindekuhspiele hierunter verkriechen zu lassen? u. s. w. Kurzum! Homer giebt doch kein Maas der Minerve an ihrer Statur des Körpers geradehin; sondern läßt uns den Schluß von ihrem Helme auf ihre Größe, oder, wenn die mir schicklichste Erklärung gölte, vielmehr auf ihre innere Stärke, „sie setzte den Helm aufs Haupt, der den Kräften eines Fußvolks aus hundert Städten zu schaffen geben könnte," welch ein stilles Bild ihrer göttlichen Stärke!

Mars, der Menschenwürger, in allem roh und ungeheuer, in seinem Anfalle und in seinem Geschreye — warum sollte ers nicht auch in seinem Hinsturze seyn? Und da erlaubt sich Homer das Bild, daß er, so wie er zehn tausend Menschen gleich aufschreyen, auch im Falle sieben Hufen Landes *) bedecken kann:

*) Iliad. Φ. 407.

ein gigantischer Kerl! aber das ist auch Mars! Würde Homer jeden andern Gott ihm nachschreyen, und im Falle nachstrecken lassen? Wie würde wohl der hohen Juno, oder der lieblichen Venus eine so seltene Stellung lassen? — Zudem mißt Homer seinen Kolossus, da er liegt: aufrecht wagte ers nicht, uns den ungeheuren Aufblick abzuzwingen. Zudem ists blos im Kampfe der Götter mit Göttern, wo Homer alle Kräfte zusammen nimmt, einen Gigantenkampf, der sich von einem menschlichen Gefechte unterschiede, zu schildern. In Schlachtordnung mit Menschen zusammengestellt, Führer menschlicher Heere, ist die übermenschliche Statur „die alle natürliche Maaße weit übersteiget,„ ganz verschwunden. Mars und Minerve, da sie ein Heer auf dem Schilde anführen, können sich durch goldene Kleider, durch Schönheit, durch eine ansehnliche und auszeichnende Statur in ihrer Rüstung unterscheiden; denn sie sollen ja Götter auf dem Schilde vorstellen — sie können in dieser ansehnlichen Gestalt vorragen, und die Menschenvölker etwas niedriger *) seyn; aber an einen sieben Hufen langen Mars ist ja hier nicht zu

*) Iliad. Σ. 516 — 19.

gedenken, und ich weiß nicht, wie Hr. L. eine Stelle für sich anführet, die nur sehr wenig von seiner Assertion beweiset. Homer lindert die Größe der unter Menschen wandelnden Götter hier so, als sie Clarke und Ernesti am vorigen Orte nicht lindern wollten, und überhaupt gehört die Vorstellung auf dem Schilde hier nicht zur Sache.

Es ist Zeit, daß ich ein Ende mache. Größe, Stärke, Schnelligkeit sind bey Homer nicht gleich wichtige Prädikate, um seine Götter von seinen vorzüglichsten Helden zu unterscheiden. Selbst von Stärke und Schnelligkeit wird niemand, der den Homer auch nur ein einziges mal flüchtig durchlaufen, diese Assertion zugeben. Diomedes überwältigt die unkriegerische Venus, und Diomedes war doch nicht einmal Achilles. Er überwältigt Mars, und hier mag Dione für mich das Wort führen *).

Der Individualcharakter der homerischen Götter und Göttinnen ist also das Hauptaugenmerk, nach welchem sich auch ihre Größe und Stärke richtet. Hier kommt kein

*) Iliad. E. 381. etc.

Allgemeinsatz in Betrachtung: Charakter ist hier über Gottheit.

Es giebt also bey ihm Göttinnen, die an Stärke unter den Helden bleiben: Göttinnen also auch, die an Größe den Menschen gleich seyn müssen: Götter, die eben nicht größer seyn dürfen. Für das erste zeuge Venus: für das zweyte Juno, Venus, und vielleicht alle Göttinnen: für das dritte Apollo.

Ferner: Größe ist niemals Hauptzweck des Dichters, um aus ihr Stärke zu folgern; sondern nur immer da, um dem Bilde der Macht und Hoheit nicht zu widersprechen.

Kann diese also durch andre Merkmale erkannt werden, um so gefälliger dem Dichter: und welches ist ein besseres Kennzeichen von Hoheit, als Macht in der Wirkung, Schnelligkeit in der Bewegung?

Aus dieser also läßt Homer auf jene schließen: nicht aber umgekehrt. Aus dem Winke Zevs, aus dem Schritt Neptuns, aus dem Wurfe der Minerva auf ihre Größe, nicht aber im Gegentheil.

So wie Er gerne in seiner Schöpfung zwischen Himmel und Erde bleibt *): so über-

*) Iliad. Θ. 13—16.

spannet er auch nie gern die Phantasie in dem Maaße der Grösse. Wo ein Zug hierüber nöthig war, ward er eingestreuet, und gelindert.

Insonderheit unter Menschen gelindert: denn zu einem Göttertreffen *), und einem Götterhimmel, ist schon eine kleine Ueberspannung zum Wunderbaren μωρου seiner Götter nothwendig. Wer kann etwas schildern, das er nie gesehen, das er blos durch Menschenerhöhung trifft?

Und auch hier ists für mich kein Axiom, „daß der Dichter seinen Göttern eine Grösse gegeben, die alle natürliche Maaße weit übersteiget." Denn Homer hat bey dem Unendlichen selbst lauter natürliche Maaße, und auch deßwegen unter tausend andern Ursachen ist er mein Dichter.

Ob endlich die Bildhauer das Kolossalische, das sie ihren Götterstatuen öfters ertheilten, aus Homer entlehnt? — Diese Frage dünkt mich so, als jene indianische: worauf ruht die Erde? auf einem Elephanten! und worauf der Elephant? — Von wem nämlich mag denn Homer das Kolossalische

*) Iliad. Γ. 385 —

entlehnt haben, das er, hie und da, diesem und jenem Gotte giebt? Mich dünkt, man könne in Egypten den Ursprung von diesen und mehreren homerischen Ideen finden, insonderheit an Orten, wo das Alte der Göttererzählung, wo die Tradition von mythologischen Anekdoten herrschet, die statt des Schönen, nach welchem er sonst seine Götter schaffet, ins wüste Grosse gehen. Ich habe Lust, über ein Paar Proben dieser Behauptung einige fliegende Schriftchen *) zu lesen, die zu gut scheinen, um unter Schriften ihrer Art zu verfliegen, insonderheit, da mir die Aufgabe im Ganzen betrachtet: „was hat Homer von den Egyptern entlehnet? wie hat er die alten Sagen voriger Zeiten in das Schöne seiner Kunst verändert?" groß und noch ungenutzt vorkommt.

15.

Einige Bilder, die Hr. L. aus Homer anführt, sind nicht übersetzt, nur indirekte, und nach einzelnen Zügen vorgestellt — sie enthalten aber noch in dieser Vorstellung so viel

*) Harles de Jove Homeri &c.

Leben, daß ich an der Uebersetzung Homers, durch einen Originalgeist, in unsere Sprache nicht verzweifle. Ich lese Gott Lob! meinen Homer in seiner Sprache: noch immer aber würde ich ihn mit Entzücken in der meinigen haben lesen wollen, wenn ein Meinhard davon auch nur einen Versuch geliefert hätte. Dieser würdige Mann besaß so viel Gabe des Ausdrucks, die Poesie einer fremden Sprache in die unsere zu prosaisiren, oder wenn man lieber will, die Prose unsrer Sprache so geschickt zum einfältigen Adel der Poesie eines fremden Ausdrucks zu erheben, daß ihn die Muse unsres Vaterlandes bestimmt zu haben schien, der Mund fremder Nationen unter uns zu werden. Dies ist, wie ich glaube, der Hauptzug seiner Verdienste; und wie hätte er diese durch eine Uebersetzung Homers nicht gesteigert! Grieche muß ich überdem schon werden, wenn ich Homer lese, ich lese ihn, wo ich wolle: warum denn nicht in meiner Muttersprache? Insgeheim muß ich ihn doch in dieser schon jetzo lesen: insgeheim übersetzt ihn sich die Seele des Lesers, wo sie kann, selbst wenn sie ihn griechisch hört: und ich sinnlicher Leser! ich kann mir ohne diese geheime Gedankenübersetzung sogar kein wahr=

haftig nutzbares und lebendiges Lesen Homers denken. Nur denn erst lese ich, als hörte ich ihn, wenn ich mir ihn übersetze: er singet mir griechisch vor, und eben so schnell, so harmonisch, so edel suchen ihn meine deutschen Gedanken nachzufliegen: alsdenn und alsdenn nur vermag ich mir und andern von Homer lebendige bestimmte Rechenschaft zu geben, und ihn mit ganzer Seele zu fühlen. In jedem andern Falle, glaube ich, lieset man ihn als Commentator, als Scholiast, als Schulgelehrter, oder Sprachlehrling, und dies Lesen ist unbestimmt oder todt. Ein anderes ist, sagt Winkelmann, Homer verstehen, ein anderes, sich denselben erklären können; und dies geschieht in meiner Seele nicht anders, als durch eine geheime Uebersetzung, durch eine schnelle Umwandlung in meine Denkart und Sprache.

Ueberdem ist diese, in Betracht die Uebersetzerin Homers zu werden, weit über die Französische und Englische hinaus; sie allein kann vielleicht einen Mittelweg zwischen Umschreibung und Schulversion, wie die meisten Lateinischen sind, finden: und dieser Mittelweg heiße mit einem altdeutschen Worte, dessen starker Gebrauch uns durch so manche schlechte Ausübung verächtlich und lächer-

lich geworden: Verdeutschung. Freylich werde ich meinen Homer, auch wenn Meinhard ihn übersetzt hätte, in seiner Urschrift immer fort studieren; nur würde ich mich auch nicht schämen, die Uebersetzung neben an liegen zu haben, bey jedem starken Bilde, das ich in meiner Muttersprache ganz fühlen will, in sie hinein zu blicken, mit ihr zu wetteifern, — so lese ich Homer.

Bedürfniß ists also nicht, wenn ich mir einen meinhardschen Homer wünsche: es ist Patriotismus, Gefühl für seine wahre Lesemethode, Gefühl für meine Muttersprache gegen so manche süßlateinische Uebersetzung von Hektor und Andromache z. E. u. s. w. *) betrachtet: Gefühl endlich gegen die unwichtigen Gründe **), womit man ein Genie, das zu interpretiren da ist, vom Homer abschrecken, und hinwegsegnen will. Wie? wenn Pope auch so gedacht hätte: wo wäre der englische Homer geblieben? und wird wohl ein vernünftiger Engländer, der Homer griechisch lesen kann, ihn nicht lesen wollen — weil ihn Pope englisch geliefert? — —

*) Klotz. epist. Homeric. var. loc.

**) Riedels Leben Meinhards p. 60, 61.

Wenn dies gute Wort über Homer hier nicht völlig an seiner Stelle steht: so hätte es doch irgendwo anders eine Stelle verdient, und ich fahre fort. Es ist unmöglich, sagt Hr. L., die musikalische Mahlerey, welche die Worte des Dichters mit hören lassen, in eine andere Sprache überzutragen," und an einem andern Orte, wo er die fortschreitende Manier Homers vortrefflich entwickelt, entgeht ihm auch nicht der Vortheil, den ihm seine Sprache gewährte, „die ihm nicht allein alle mögliche Freyheit in Häufung und Zusammensetzung der Beywörter läßt, sondern auch für diese gehäuften Beywörter eine so glückliche Ordnung hat, daß der nachtheiligen Suspension ihrer Beziehung dadurch abgeholfen wird. An einer oder mehrern dieser Bequemlichkeiten fehlt es den neuern Sprachen durchgängig. Auch unsre Sprache hat sie nicht, oder welches einerley ist, sie kann sie nur selten ohne Zweydeutigkeit nutzen." Mir haben diese Bemerkungen einen alten Gedanken wieder in die Seele gebracht, den ich bey Homer immer empfunden, und zu dem diese einige Züge mit enthalten.

Homer sang, ehe schriftstellerische Prose da war: er weiß also von keinen geschlossenen

Perioden. Nicht, als ob in ihm kein einiges Punkt wäre; die hat er, mein Leser: und hat er nicht genug, so klecke ihm noch mehrere zu. Ich rede von keinen Unterscheidungszeichen, in welche unsre Sprachlehrer das Wesentliche des Perioden setzen, sondern von der Zusamordnung vieler einzelnen Züge, zu einem ganzen Gemälde, das daher anfängt, wo uns die Sache in die Augen fiel, Zug vor Zug uns weiter führt, aber diese Züge verschränket, so umkehret, daß der Sinn des Ganzen aufgehalten, daß er nicht eher vollendet ist, bis wir zu Ende sind. Und dieß Kunststück des prosaischen Perioden, behaupte ich, hat Homer nicht. Bey ihm fällt gleichsam Zug nach Zug auseinander: er schreitet mit jedem Beyworte weiter: von keiner Verschränkung, von einer künstlichen Suspension des Sinnes weiß er nichts. „Der Grieche verbindet das Subjekt gleich mit dem Prädikate, und läßt die andern nachfolgen; er sagt „runde Räder, eherne, achtspeichichte." So wissen wir mit eins, wovon er redet, und werden der natürlichen Ordnung des Denkens gemäß, erst mit dem Dinge, und dann mit seinen Zufälligkeiten bekannt. Diesen Vortheil hat unsere Sprache nicht." Keine neuere Sprache

hat ihn, die zur Prose ursprünglich gebildet worden.

Und wenn in diesem Fortschreitenden eben Homers Manier bestehet; und seine Sprache (er pflanzte sie auf seine Dichter fort) und nur seine Sprache dies Fortschreitende zur Manier, zum Gesetze ihrer Zusammenordnung macht: wie in einer Uebersetzung; so wird Homer in einer Uebersetzung nach dieser neuen Construktionsmanier, die einmal ein Gesetz unsrer Sprachen geworden, seine Manier, das Wesen seiner Poesie, das mit jedem Zuge Fortschreitende verlieren: er wird prosaisirt werden. Prosaisirt, nicht in den Farben, in den Figuren seiner Bilder: sondern in der Art ihrer Stellung, in Composition und Manier, und da denke ich, hat er mehr verlohren, als durch jedes Andere! Ein solcher Verlust geht die Art des Ausdrucks in seinem ganzen Werke durch, er ist der größte, denn er hindert den Gang seiner Muse.

Ich nehme sein Bild vom herabsteigenden Apollo, und sage: So weit das Leben über das Gemälde geht, so weit ist hier der Dichter über den Prosaisten einer neuern Sprache: Apollo steigt von den Höhen des Olym-

pus: ergrimmt: Bogen und Köcher auf der Schulter. Ich sehe ihn nicht allein herabsteigen, ich höre ihn. Mit jedem Schritte erklingen die Pfeile um die Schulter des Zornigen. Er geht einher, gleich der Nacht. Nun sitzt er gegen den Schiffen über, und schnellet — fürchterlich erklingt der silberne Bogen — den ersten Pfeil auf die Maulthiere und Hunde. Sodann faßt er mit dem giftigern Pfeile die Menschen selbst; und überall lodern unaufhörlich Holzstösse mit Leichnamen. „Es ist unmöglich, sagt Hr. L., dessen Worte ich mich meistens bedient, die musikalische Mahlerey, welche die Worte des Dichters mit hören lassen, in eine andere Sprache mit überzutragen. Und eben so unmöglich, fahre ich fort, ists dem Fortschreitenden des Bildes, das mit jedem Zuge weiter tritt, in einer neuern Sprache Fuß vor Fuß nachzufolgen. Mit jedem neuen Worte ist ein Gemälde.

Nun laßt uns Homer in einer neuern Sprache hören: es sey in Pope selbst, der gewiß das Maaß seiner Sprache so verstand, als kein Dichter vielleicht vor und nach ihm. Umwerfen muß er die Worte, er muß umschreiben *). Ein Wort bey Homer wird ihm

*) The Iliad. translat. by Pope; Book. 1. v. 61—72.

ein abgetrenntes Comma, ein fortlaufender Zug steht in ihm einzeln da, wie eine Erklärung. Hier nimmt er einen Umstand voraus, dort erklärt er ihn: warum er sey? kurz, die fortschreitende Manier Homers ist weg. Homers Bild ist eine ausgemahlte Schilderey, ein historisches Gemälde, stillstehend, nur mit poetischen Farben. Die Poesie Homers, auch in Pope's Sprache, ist poetische, schöngereimte Prose.

Um die Schwierigkeit einer homerischen Uebersetzung zu zeigen: führe ich noch eine Eigenheit in Homer an, die ich seiner Sprachmanier abgemerket, und von unsern Sprachen noch weiter abgehet. Sie ist ein gewisses Wiederkommen auf einen Hauptzug, der schon da war, und jetzt das Band seyn soll, um das Bild weiter zu führen, und die auseinander fallenden Züge zu einem Ganzen zu verknüpfen. Exempel mögen auch erklären. Der zornige Apollo steigt vom Olympus: ergrimmt: Köcher und Bogen auf der Schulter — ist das Bild aus? Nein! es rollt fort, aber um die schon gelieferten Züge uns im Auge zu erhalten, scheint es die folgenden blos aus den vorigen zu entwickeln. Köcher und Bogen auf der Schulter? Ja! die Pfeile erklangen

auf der Schulter. Ergrimmt stieg Apollo nieder? Ja! sie erklangen auf der Schulter des Zornigen! Er stieg nieder — er gieng? sie klangen also mit jedem Tritte des Ganges. Nun ist Homer da, wo er ausgieng: er schritt fort, indem er zurücktrat: er hat jeden vergangenen Zug erneuert: noch haben wir das Ganze vor Augen. Auf eben die Art rollet er sein Bild weiter. Der letzte Zug erinnerte uns an die Tritte des Schreitenden, uud wird weiter geführt: der Schreitende gieng der Nacht gleich. Weßwegen Apollo Nacht um sich geworfen? hat der Dichter nicht Zeit zu sagen, er läßt es errathen, es war ein fremder Zug in seinem Gemälde hier, an die zu denken, die er jetzt, mit Nacht umdeckt, vorbey strich: er störet sich nicht im Bilde des gehenden Gottes. Nun ist der Gehende die Schiffe vorbey, weit vorbey, er sitzt, er schnellet einen Pfeil — trift er, so ist das Bild zu Ende; aber noch muß es nicht zu Ende seyn. Das Bild des klingenden Bogens wäre alsdenn verlohren: es wird erst wieder erweckt — fürchterlich also erklingt der silberne Bogen; nun faßt der Pfeil, der erste, der andere, Thiere, Hunde, Menschen, Scheiterhaufen flammen:

so flogen die Pfeile des Gottes neun Tage durch das Heer — — Jetzt ist das Gemälde zu Ende: der Gott, Bogen, Pfeil, die Wirkung derselben, alles ist vor Augen: kein Zug verlohren; keine Farbe mit einem vorbeyfliegenden Worte weggestorben: er weckte jede zu rechter Zeit wiederholend wieder auf: das Bild rollet zirkelnd weiter.

So machen es nicht unsre poetischen Schilderer: sie mahlen mit jedem Worte, und mit jedem Worte ist auch die Farbe weg: der Zug verschwunden, am Ende haben wir nur eben das Letzte: nichts mehr. So aber nicht der Erste, der Dichter: er webt wiederholende Züge ein, die zum zweytenmal das Bild tiefer einprägen, eindrücken, und einen Stachel in der Seele zurück lassen, wie Eupolis, der Komödienschreiber, von dem größten Redner Griechenlandes, dem Perikles, sagte. Die Manier der Komposition seiner Bilder gleicht der Sprechart des Ulysses, dessen Worte wie die Schneeflocken flogen, das ist, wie Plinius sagt, crebre, assidue, large. Er läßt keinen Stein unbewegt, um zum Ziele zu treffen, und seine Pfeile sind, wie die des Philoktets wiederkommend.

Menelaus wird den Räuber seiner Ehre

und seiner Gattin vor dem Heere ansichtig, und „freuet sich wie ein Löwe, der auf einen grossen Raub fällt.“ Nun wäre das Bild zu Ende, aber für Homer ists noch nicht tief genug in der Seele. Was ist das: der auf einen grossen Körper fällt? Homer fährt wiederholend fort: wenn er einen hörnichten Hirsch,' oder eine wilde Ziege gefunden. Nun wäre uns wieder das Bild seiner Freude zu weit vom Auge entfernet: es rollt also weiter: hungrig war er: gierig verschlingt ers! Und um den letzten Stachel in der Seele zu lassen, von seinem gierigen Schlingen, von seiner erhaschenden Freude: so erweckt Homer hinter ihm eine laute kommende Jagd: schnelle Hunde, blühende junge Jäger verfolgen ihn. Nun ist das Bild ganz; ich sehe den gierigen Löwen, den Raub, sein Erhaschen, und, was der Raub sey, seine Freude, und seine die Gefahr vergessende Gierigkeit. So freute sich Menelaus u. s. w. *). Sein Gemälde ist ein Kreisbild, wo ein Zug in den andern fällt, wo das Vorige zurück kehrt, um das Folgende zu entwickeln.

*) Iliad. Γ. 21.

Ich müßte alle Bilder, alle Gleichnisse Homers abschreiben, wenn ich alle Beyspiele geben wollte; denn sie sind alle nach einer Manier. Nicht immer strömen neue Züge herzu: die Vorigen kommen wieder, mahlen weiter: der Tanz der Figuren kehrt in sich zurück, und bricht plötzlich ab. Handlung und Empfindung, Zustand und Bewegung wechseln: und gemeiniglich nimmt sich das Wort, das die Handlung wieder erneuern, das ein Band voriger Züge seyn soll, auch dadurch aus, daß es einen Vers anfängt, und also die Rede auf sich stützet. Jedes Bild Homers ist eine musikalische Malerey: der gegebene Ton zittert noch eine Weile in unserm Ohre: will er ersterben, so tönt dieselbe Saite, der vorige Ton kommt verstärkt wieder; alle vereinigen sich zum Vollstimmigen des Bildes. So überwindet Homer das Hinderniß seiner Kunst, daß ihre Wirkung gleichsam jeden Augenblick verschwindet; so macht er jeden Zug seines Bildes daurend.

Ich habe ein Paar Proben, von der feinen Kunst Homers in seiner Bilderkomposition, von Seiten der Sprache gegeben, um zu zeigen, daß ich zu einer Uebersetzung vielleicht Schwierigkeiten finde, von denen manche

nichts wissen, die recht viel von Homers Uebersetzung sprechen können; indessen bringen mich auch diese Schwierigkeiten noch nicht zur Verzweiflung. Auch hier wird das Genie Rath finden: es wird zerstücken, und wiederholen — sterben lassen, und wieder vors Auge bringen, und dem Homer wenigstens nacheifern. — Ich wollte, daß Hr. L. sich über dies Wiederkommende in Homers Bildern erklären möchte. Homer schildert nicht: wo er aber muß, da braucht er das angezeigte Kunststück, um mittelst jeden Augenblick schwindender, aber wiederkommender Töne das Ganze eines Eindrucks zu liefern. — — Aus der Tonkunst könnte diese Energie seiner Manier am besten erläutert werden.

16.

Ueberhaupt muß man nicht denken, daß ein Philosoph, der den Unterschied zwischen Poesie und einer schönen Kunst zu entwickeln unternimmt, damit das ganze Wesen der Dichtkunst vollständig erklären wolle. Hr. L. zeigt, was die Dichtkunst gegen Mahlerey gehalten nicht sey; um aber zu sehen, was sie denn an sich in ihrem ganzen Wesen völlig sey,

müßte sie mit allen schwesterlichen Künsten und Wissenschaften z. E. Musik, Tanzkunst und Redekunst verglichen, und philosophisch unterschieden werden.

Mahlerey wirkt im Raume; Poesie durch Zeitfolge. Jene durch Figuren und Farben: diese durch artikulirte Töne. Jene hat also Körper, diese Handlungen zu eigentlichen Gegenständen. „So weit ist Hr. Leßing in seiner Entwicklung gekommen. Nun nehme ein philosophischer Tonkünstler sein Werk auf: wiefern haben Poesie und Tonkunst gemeine Regeln, da sie beyde durch die Zeitfolge wirken? Wie geht jene ab, da sie Handlung singet? Der Redekünstler fahre fort: jede Rede kann Handlung schildern: wie denn die Poesie? wie in ihren verschiedenen Gattungen und Arten? — Endlich diese Theorien zusammen: so hat man das Wesen der Poesie.

Auch bey der jetzigen einen Seite der Vergleichung ists indessen, als ob mir an dem Wesen der Poesie immer etwas zur Berechnung fehle. — — Ich nehme Leßingen da das Wort auf, wo er die Sache aus ihren ersten Gründen herzuleiten verspricht.

Er schliesset so: „Wenn es wahr ist, daß die Mahlerey zu ihren Nachahmungen ganz

andere Mittel, oder Zeichen gebrauchet, als die Poesie; jene nämlich Figuren und Farben in dem Raume, diese artikulirte Töne aber in der Zeit; wenn unstreitig die Zeichen ein bequemes Verhältniß zu dem Bezeichneten haben müssen: so können neben einander geordnete Zeichen auch nur Gegenstände, die neben einander oder deren Theile neben einander existiren, auf einander folgende Zeichen aber, auch nur Gegenstände ausdrücken, die auf einander, oder deren Theile auf einander folgen.

„Gegenstände, die neben einander, oder deren Theile auf einander existiren, heißen Körper. Folglich sind Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften die eigentlichen Gegenstände der Mahlerey."

„Gegenstände, die auf einander, oder deren Theile auf einander folgen, heißen überhaupt Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie."

Vielleicht würde die ganze Schlußkette untrüglich seyn, wenn sie von einem festen Punkte angienge: nun aber lasset uns zu ihm hinan. „Wenn es wahr ist, daß die Mahlerey zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel oder Zeichen gebraucht, als die Poesie" allerdings wahr!

„Jene nämlich Figuren und Farben in dem Raume, diese aber artikulirte Töne in der Zeit.“ Schon nicht so bestimmt! denn der Poesie sind die artikulirten Töne nicht das, was Farben und Figuren der Mahlerey sind!

„Wenn unstreitig die Zeichen ein bequemes Verhältniß zu dem Bezeichneten haben müssen.“ Eben damit fällt alle Vergleichung weg. Die artikulirten Töne haben in der Poesie nicht eben dasselbe Verhältniß zu ihrem Bezeichneten, was in der Mahlerey Figuren und Farben zu dem Ihrigen haben. Können also zwey so verschiedene Dinge ein Drittes, einen ersten Grundsatz zum Unterschiede, zum Wesen beyder Künste geben?

Die Zeichen der Mahlerey sind natürlich: die Verbindung der Zeichen mit der bezeichneten Sache ist in den Eigenschaften des Bezeichneten selbst gegründet. Die Zeichen der Poesie sind willkührlich: die artikulirten Töne haben mit der Sache nichts gemein, die sie ausdrücken sollen; sondern sind nur durch eine allgemeine Convention für Zeichen angenommen. Ihre Natur ist also sich völlig ungleich, und das Tertium comparationis schwindet.

Mahlerey wirkt ganz im Raume, neben einander, durch Zeichen, die die Sache natürlich zeigen. Poesie aber nicht so durch die Succession, wie jene durch den Raum. Auf der Folge ihrer artikulirten Töne beruhet das nicht, was in der Mahlerey auf dem Nebeneinanderseyn der Theile beruhete. Das Succesive ihrer Zeichen ist nichts als conditio, sine qua non, und also blos einige Einschränkung: das Coexistiren der Zeichen in der Mahlerey aber ist Natur der Kunst, und der Grund der mahlerischen Schönheit. Poesie, wenn sie freylich durch auf einander folgende Töne, das ist, Worte wirkt: so ist doch das Aufeinanderfolgen der Töne, die Succession der Worte nicht der Mittelpunkt ihrer Wirkung.

Um diesen Unterschied deutlicher zu machen: muß eine Vergleichung zwischen zweyen durch natürliche Mittel wirkenden Künsten gemacht werden, zwischen Mahlerey und Tonkunst. Hier kann ich sagen: Mahlerey wirkt ganz durch den Raum, so wie Musik durch die Zeitfolge. Was bey jener das Nebeneinanderseyn der Farben und Figuren ist, der Grund der Schönheit, das ist bey dieser das Aufeinanderfolgen der Töne, der Grund

des Wohlklanges. Wie bey jener auf dem Anblicke des Coexistirenden das Wohlgefallen, die Wirkung der Kunst beruhet; so ist in dieser das Successive, die Verknüpfung und Abwechslung der Töne das Mittel der musikalischen Wirkung. Wie also, kann ich fortfahren, jene, die Mahlerey, blos durch ein Blendwerk, den Begriff der Zeitfolge in uns erwecken kann: so mache sie dies Nebenwerk nie zu ihrer Hauptsache, nämlich: als Mahlerey durch Farben, und doch in der Zeitfolge zu wirken: sonst gehet das Wesen und alle Wirkung der Kunst verlohren. Hierüber ist das Farbenklavier Zeuge. Und also im Gegentheile die Musik, die ganz durch Zeitfolge wirkt, mache es nie zum Hauptzwecke, Gegenstände des Raums musikalisch zu schildern, wie unerfahrne Stümper thun. Jene verliere sich nie aus dem Coexistenten, diese nie aus der Succession: denn beyde sind die natürlichen Mittel ihrer Wirkung.

Bey der Poesie aber ist der Auftritt geändert. Hier ist das Natürliche in den Zeichen, z. E. Buchstaben, Klang, Tonfolge, zur Wirkung der Poesie wenig oder nichts: der Sinn, der durch eine willkührliche Uebereinstimmung in den Worten liegt, die Seele, die den arti-

kulirten Tönen einwohnet, ist alles. Die Succession der Töne kann der Poesie nicht so wesentlich berechnet werden, als der Mahlerey das Coexistiren der Farben; „denn die Zeichen haben gar nicht einerley Verhältniß zu der bezeichneten Sache.“

Der Grund ist wankend: wie wird das Gebäude seyn? Ehe wir dieses sehen, lasset uns jenen erst auf andere Art sichern. Mahlerey wirkt im Raume, und durch eine künstliche Vorstellung des Raumes. Musik, und alle energische Künste wirken nicht blos in, sondern auch durch die Zeitfolge durch einen künstlichen Zeitwechsel der Töne. Ließe sich nicht das Wesen der Poesie auch auf einen solchen Hauptbegriff bringen, da sie durch willkührliche Zeichen, durch den Sinn der Worte auf die Seele wirkt? Wir wollen das Mittel dieser Wirkung Kraft nennen: und so, wie in der Metaphysik Raum, Zeit und Kraft drey Grundbegriffe sind, wie die mathematischen Wissenschaften sich alle auf einen dieser Begriffe zurückführen lassen; so wollen wir auch in der Theorie der schönen Wissenschaften und Künste sagen: die Künste, die Werke liefern, wirken im Raume; die Künste, die durch Energie wirken, in der Zeitfolge;

die schönen Wissenschaften, oder vielmehr die einzige schöne Wissenschaft, die Poesie, wirkt durch Kraft. — Durch Kraft, die einmal den Worten beywohnt, durch Kraft, die zwar durch das Ohr geht, aber unmittelbar auf die Seele wirket. Diese Kraft ist das Wesen der Poesie, nicht aber das Coexistente, oder die Succession.

Nun wird die Frage: welche Gegenstände kann diese poetische Kraft besser an die Seele bringen, Gegenstände des Raums, coexistirende Gegenstände, oder Gegenstände der Zeitsuccessionen? Und um wieder sinnlich zu reden: in welchem Medium wirkt die poetische Kraft freyer, im Raume, oder in der Zeit? —

Sie wirkt im Raume: dadurch, daß sie ihre ganze Rede sinnlich macht. Bey keinem Zeichen muß das Zeichen selbst, sondern der Sinn des Zeichens empfunden werden; die Seele muß nicht das Vehikulum der Kraft, der Worte, sondern die Kraft selbst, den Sinn, empfinden. Erste Art der anschauenden Erkenntniß. Sie bringt aber auch jeden Gegenstand gleichsam sittlich vor die Seele, d. i. sie nimmt so viel Merkmale zusammen, um mit Einmal den Eindruck zu machen, der Phantasie ihn vor Augen zu führen, sie mit

dem Anblicke zu täuschen: zweyte Art der anschauenden Kenntniß, und das Wesen der Poesie. Jene Art kann jeder lebhaften Rede, die nicht Wortklauberey oder Philosophie ist: diese Art der Poesie allein zukommen und macht ihr Wesen, das sinnlich Vollkommene in der Rede. Man kann also sagen, daß das erste Wesentliche der Poesie wirklich eine Art von Malerey, sinnliche Vorstellung sey.

Sie wirkt in der Zeit: denn sie ist Rede. Nicht blos erstlich, so fern die Rede natürlicher Ausdruck ist, z. E. der Leidenschaften, der Bewegungen: denn dies ist der Rand der Poesie; sondern vorzüglich, indem sie durch die Schnelligkeit, durch das Gehen und Kommen ihrer Vorstellungen, auf die Seele wirkt, und in der Abwechselung theils, theils in dem Ganzen, das sie durch die Zeitfolge erbauet, energisch wirket. Das erste hat sie auch mit einer andern Gattung der Rede gemein; das letzte aber, daß sie einer Abwechselung, und gleichsam Melodie der Vorstellungen, und Eines Ganzen fähig sey, dessen Theile sich nach und nach äußern, dessen Vollkommenheit also energesiret — dies macht sie zu einer Musik der Seele, wie sie die Grie-

chen nannten: und diese zweite Succession hat Hr. Lessing nie berühret.

Keines von beyden, allein genommen, ist ihr ganzes Wesen. Nicht die Energie, das Musikalische in ihr; denn dies kann nicht Statt finden, wenn nicht das Sinnliche ihrer Vorstellungen, das sie der Seele vormalet, vorausgesetzt wird. Nicht aber das Malerische in ihr; denn sie wirkt energisch, eben in dem Nacheinander bauet sie den Begriff vom sinnlich vollkommnen Ganzen in die Seele: nur beydes zusammen genommen, kann ich sagen, das Wesen der Poesie ist Kraft, die aus dem Raum, (Gegenstände, die sie sinnlich macht) in der Zeit (durch eine Folge vieler Theile zu Einem poetischen Ganzen) wirkt: kurz also sinnlich vollkommene Rede.

Nach diesen Voraussetzungen wollen wir zu Hrn. Lessing zurück. Bey ihm ist der vornehmste Gegenstand der Poesie Handlungen; nur aber Er kann aus seinem Begriffe der Succession diesen Begriff ausfinden; ich gestehe es gerne, ich nicht.

„Gegenstände, die auf einander, oder deren Theile auf einander folgen, sind Handlungen.“ Wie? ich lasse so viel ich will auf einander folgen, jedes soll ein Körper, ein

todter Anblick seyn; vermöge der Succession ist keines noch Handlung. Ich sehe die Zeit fliehen, jeden Augenblick den andern jagen — sehe ich damit Handlung? Verschiedene Auftritte der Natur kommen mir vor Augen: einzeln: todte: einander nachfolgend: sehe ich Handlung? Nie wird P. Kastells Farbenklavier mit seinem successiven Vorspielen der Farben, und wenn es auch Wellen- und Schlangenlinien wären, Handlungen liefern: nie wird eine melodische Kette von Tönen, eine Kette von Handlungen heißen. Ich läugne es also, daß Gegenstände, die auf einander oder deren Theile auf einander folgen, deßwegen überhaupt Handlungen heißen: und eben so läugne ich, daß weil die Dichtkunst Successionen liefre, sie deßwegen Handlungen zum Gegenstande habe.

Der Begriff des Successiven ist zu einer Handlung nur die halbe Idee: es muß ein Successives durch Kraft seyn: so wird Handlung. Ich denke mir ein in der Zeitfolge wirkendes Wesen, ich denke mir Veränderungen, die durch die Kraft einer Substanz auf einander folgen: so wird Handlung. Und sind Handlungen der Gegenstand der Dichtkunst, so wette ich, wird dieser Gegenstand nie aus

dem trocknen Begriff der Succession bestimmt werden können: **Kraft** ist der Mittelpunkt ihrer Sphäre.

Und dies ist die Kraft, die dem Innern der Worte anklebt, die Zauberkraft, die auf meine Seele durch die Phantasie und Erinnerung wirkt: sie ist das Wesen der Poesie. — Der Leser sieht, daß wir sind, wo wir waren, daß nämlich die Poesie durch willkührliche Zeichen wirke; daß in diesem Willkührlichen, in dem Sinne der Worte ganz und gar die Kraft der Poesie liege; nicht aber in der Folge der Töne und Worte, in den Lauten, so fern sie natürliche Laute sind. —

Hr. L. indessen schließt aus dieser Folge von Tönen und Worten alles; nur sehr spät fällt es ihm ein, daß die Zeichen der Poesie willkührlich wären: allein auch denn ponderirt er nicht, was der Einwurf: Poesie wirkt durch willkührliche Zeichen, sagen wolle.

Denn wie löset er diesen Einwurf? „Dadurch, daß mit der Schilderung körperlicher Gegenstände die Täuschung, das Hauptwerk der Poesie, verlohren gehe, daß also zwar Rede an sich, aber nicht die sinnlich vollkommenste Rede, die Poesie, Körper schildern könne." Die Sache scheint jetzt an besserm

Orte. Eben weil die Poesie nicht malerisch gnug seyn kann, bey Schilderung körperlicher Gegenstände: so muß sie sie nicht schildern. Nicht, damit sie nicht Malerey sey, nicht weil sie in successiven Tönen schildert: nicht weil der Raum das Gebiet des Malers, und blos Zeitfolge das Gebiet des Dichters sey — ich sehe bey allem keine Ursache. Das Successive in den Tönen ist, wie gesagt, dem Poeten wenig: er wirkt nicht durch sie, als natürliche Zeichen. Aber wenn ihn seine Kraft verläßt, wenn er mit seinen Vorstellungen unabhängig von seinen Tönen die Seele nicht täuschen kann: ja, dann geht der Poet verlohren, dann bleibt nichts als ein Wortmaler, als ein symbolischer Namenerklärer. Aber daß sie hier noch nicht am besten Orte sey, mag — sein eignes Beyspiel zeugen. Wenn es Hallers Endzweck ist, uns in seinen Alpen, den Enzian, und seinen blauen Bruder, und die ihm ähnlichen oder unähnlichen Kräuter versmäßig kennen zu lehren; allerdings verliert er alsdenn den Zweck des Dichters, mich zu täuschen, und ich, als Leser, meinen Zweck, mich täuschen zu lassen: Dies ist alsdenn der Grund, und kein andrer. Aber wenn ich nun von Hallers Gedichte zu einem botanischen Lehr-

buche gehe: wie werde ich da den Enzian und seine Brüder kennen lernen? Wie anders, als wieder durch successive Töne, durch Rede? Der Botanist wird mich von einem Theile zum andern führen: er wird mir die Verbindung dieser Theile klar machen: er wird das Kraut meiner Einbildungskraft theilweise und im Ganzen vorzuzählen suchen, was freylich das Auge mit Einmal übersiehet: er wird alles thun, was bey Hrn. L. der Dichter nicht thun soll. Wird er mir verständlich werden? Darum ist nicht die Frage, wenn ich seine Worte verstehe: er muß mir klar werden, er muß mich auf gewisse Art täuschen. Kann er dies nicht: sehe ich die Sache blos im Einzelnen, deutlich, nicht aber im Ganzen, anschauend, ein: so werde ich alsdann alle Regeln, die Hr. Lessing dem Dichter giebt, auch dem Verfasser eines botanischen Lehrbuchs geben können. Ich werde zu ihm sehr ernsthaft sagen: „Wie gelangen wir zu der deutlichen Vorstellung eines Dinges im Raume, eines Krauts? Erst betrachten wir die Theile desselben einzeln, hierauf die Verbindung dieser Theile, und endlich das Ganze. Unsre Sinne verrichten diese verschiedenen Operationen mit einer so erstaunlichen Schnelligkeit, daß sie uns nur eine einige

zu seyn bedünken, und diese Schnelligkeit ist unumgänglich nothwendig. — Gesetzt nun also auch, der schriftliche Kräuterlehrer führe uns in der schönsten Ordnung von einem Theile des Gegenstandes zu dem andern; gesetzt, er wisse uns die Verbindung dieser Theile auch noch so klar zu machen: wie viel Zeit gebraucht er dazu? Was das Auge mit Einmal übersiehet, zählt er uns merklich langsam nach und nach zu, und oft geschieht es, daß wir bey dem letzten Zuge den ersten schon vergessen haben. Jedennoch sollen wir uns aus diesen Zügen ein Ganzes bilden: dem Auge bleiben die betrachteten Theile beständig gegenwärtig: es kann sie abermals und abermals überlaufen; für das Ohr hingegen sind die vernommenen Theile verlohren, wenn sie nicht in dem Gedächtnisse zurückbleiben. Und bleiben sie schon da zurück: welche Mühe, welche Anstrengung kostet es, ihre Eindrücke alle in eben der Ordnung so lebhaft zu erneuern, sie nur mit einer mäßigen Geschwindigkeit auf einmal zu überdenken, um zu einem etwanigen Begriffe des Ganzen zu gelangen! — Solche Beschreibungen mögen sich, wenn man die Blume selbst in der Hand hat, sehr schön dagegen recitiren

lassen; nur für sich allein sagen sie wenig oder nichts. —

So spricht Hr. L. zum Dichter, und warum soll ich nicht eben so zum Kräuterlehrer sprechen, der mich blos durch Worte lehren will? Ich sehe keine Veränderung des Falles, eben denselben Gegenstand, einen Körper, eben dasselbe Mittel, ihn zu schildern, Rede, eben dieselbe Hinderung in diesem Mittel, das Successive der Rede, Worte. Folglich muß die Lection sich so gut auf ihn, als auf jeden Wortschilderer passen.

Folglich muß die Ursache: „Succession verhindert, Körper zu schildern," da sie auf jede Rede trifft, da jede Rede in solchem Falle nicht das Definitum, als ein Wort, verständlich, sondern als eine Sache, anschauend machen will — eigentlich außer dem Gebiete der Poesie liegen.

Folglich auch in demselben kein eigentliches, wenigstens kein höchstes Gesetz geben können, sondern nur ein Nebenbegriff bleiben, aus dem Wenig oder Nichts gefolgert werden kann. — Meine ganze Schlußkette fängt von dem doppelten Grunde an: daß das Successive in den Tönen der Poesie kein Haupt- kein natürliches Mittel ihrer Wirkung sey;

sondern die Kraft, die diesen Tönen willkührlich anhängt, und nach andern Gesetzen, als der Succession der Töne, auf die Seele wirkt. Zweitens: daß das Successive der Töne ja nicht der Poesie allein, vielmehr jeder Rede zukommt, und also wenig in ihrem innern Wesen bestimmen oder unterscheiden könne. Wenn nun Hr. L. Succession in seinem Buche zum Hauptgrunde des Unterschiedes zwischen Poesie und Malerey macht; ist da wohl die richtigste Gränzscheidung zu erwarten? —

17.

Um auf einen fruchtbaren Weg zu kommen, als dieser trockne Nebenbegriff gewähret, macht Hr. L. einen Sprung, den ich ihm nicht nachthue. „Die Poesie schildert durch sucessive Töne; folglich schildert sie auch Successionen, folglich hat sie auch Successionen, und eigentlich nichts als Successionen zum Gegenstande. Successionen sind Handlungen: folglich" — und folglich hat Hr. L. was er will; aber woher kann ers haben? Den Begriff der Handlung fand er in der Succession; und daß sie nur fortschreitende Gegenstände schildere,

schloß er, weil sie in successiven Tönen schildert — wo bleibt hier die Kette? Gesetzt, daß das Aufeinanderfolgen der Töne in der Dichtkunst das wäre, was das Nebeneinanderseyn der Farben in der Malerey: welche Proportion ist in dem Successiven der Töne, und in dem Successiven der Gegenstände, die sie schildert: Wie weit halten diese einen Schritt? Wie kann man auch nur an Vergleichung denken? Und wie weit weniger Eins aus dem andern zu schließen? — Und wenn sie auch denn Successionen schilderte, warum müssen diese Successionen Handlungen seyn? u. s. w. Die Gränzscheidung nach solch einem Risse kann kaum richtig seyn.

Kaum richtig von Seiten der Malerey, „ihr Wesen sey, Körper zu schildern," wenigstens bin ich mir fortschreitenderer Handlungen der Malerey bewußt, als wovon Hr. L. ein Beyspiel giebt: nämlich eine Drapperie, die in ihrem Wurfe zwey Augenblicke vereinige.

Noch minder aber von Seiten der Dichtkunst, wo aus dem Successiven der Töne wenig oder nichts folgt. Nicht: daß sie keine Körper schildern solle; denn können keine successiven Töne Begriffe von coexistirenden Dingen erwecken; so sehe ich nicht, wie irgend

die Rede, die blos hörbare Rede anschauende Erkenntniß wirken könnte: denn Bilder würde ich sagen, sind nicht hörbar. So sehe ich nicht, wie irgend die Rede zusammenhangende Bilderbegriffe erwecken könne; denn die successiven Töne hangen nicht zusammen. So sehe ich endlich auch nicht, wie in der Seele aus vielen Theilbegriffen ein Ganzes, z. E. der Ode, des Beweises, des Trauerspiels entstehen könnte; denn die ganze Succession der Töne macht kein solches Ganzes: „für das Ohr sind die vernommenen Theile jedesmal verloren.“ Es läßt sich also hieraus Alles oder Nichts folgern.

Noch weniger folgt hieraus, „die Untauglichkeit der ganzen descriptive Poetry, das Unpoetische aller malenden Poesie.

Noch weniger hieraus, daß das Wesen der Dichtkunst Fortschreitung sey; daß die Dichtkunst nur eine einzige Eigenschaft der Körper nutzen müsse: daß Einheit der malerischen Beywörter ihr Regel sey —

Ja nicht einmal, daß sich „nur aus diesen Grundsätzen die große Manier Homers bestimmen und erklären ließe.“ Ich läugne Hrn. L. viel, und in seinem Grunde Alles, aber darum läugne ich nicht alle Sachen, die nur

Er auf diesen Grund bauet. — Darf ich von Homer anfangen? —

„Homer malet nichts, als fortschreitende Handlungen: alle Körper, alle einzelne Körper malet er nur „durch ihren Antheil an den Handlungen, gemeiniglich und mit Einem Zuge. Zwingen ihn ja besondere Umstände, unsern Blick auf einen einzelnen körperlichen Gegenstand länger zu heften: so weißt er durch unzählige Kunstgriffe diesen einzelnen Gegenstand in einer Folge von Augenblicken, in deren jedem er anders erscheint. —" Schön! vortrefflich! die wahre Manier Homers! — Nur ob Homer diese Manier gewählt, weil er mit successiven Tönen schildern wollte, weil er körperliche Gegenstände anders zu schildern verzweifelte, weil er besorgen mußte, daß, wenn er uns in der schönsten Ordnung von einem Theile des Gegenstandes führte, daß, wenn er uns auch die Verbindung dieser Theile noch so klar zu machen wüßte; dem Auge zwar die betrachteten Theile in der Natur beständig gegenwärtig blieben, für das Ohr hingegen die vernommenen Theile, folglich die Mühe des Dichters, verlohren wäre — ob deßwegen Homer seine Gegenstände in eine Folge von Au=

genblicken gesetzt, ist mir nie bey Homer beygefallen.

Wenn seine Hebe z. E. uns den Wagen der Juno Stück vor Stück zusammensetzt *), entkommt da der Dichter dem Versuche, ein Coexsistentes nicht mit Folgetöne zu schildern? Ich sehe Räder, Achsen, Sitz, Deichsel, Riemen, Stränge, nicht wie es beysammen ist, sondern erst langsam zusammenkommt. Erst werden mir die Räder, nicht blos die Räder, sondern die Theile derselben, die ehernen Speichen und die goldnen Felgen, und die Schienen von Erzt, und die silberne Nabe u. s. w. langsam vorgezählt, denn erst Achsen, denn erst der Sitz, alles in seinen Theilen; und ehe das letzte Stück dran ist, habe ich sicherlich das Erste vergessen. Der Wagen steht zusammen: und Trotz der Phantasie, die sich jetzt das Bild des Wagens mit einem Blicke und doch in allen seinen Theilen z. E. die ehernen Speichen und die goldnen Felgen, und die Schienen von Erzt u. s. w. auf Einmal anschauend denken könne! Ich sehe also kaum, was Homer gethan hätte, um gleichsam die Wirkung

*) Iliad. E. v. 722 — 731.

successiver Töne zu schwächen, um durch unzählige Kunstgriffe uns das Coexistente gegenwärtig zu machen? Liegt es hier einmal am klaren Begriffe des Coexistiven in allen seinen Theilen, „welche größere Mühe, welche schärfere Anstrengung kostet es, diese langsamen Eindrücke alle in eben der Ordnung so lebhaft zu erneuren, sie nur mit einer mässigen Geschwindigkeit auf einmal zu überdenken, um zu einem etwanigen Begriffe des Ganzen zu gelangen.“ Arbeitete der Dichter auf diesen Begriff des Ganzen, da er uns seine Theile zerlegte, um ihn nachher in allen diesen Theilen zusammengesetzt darzustellen; so sage ich, hat er eben so vergebens gearbeitet, als Brockes, wenn er uns Kräuter mahlet. Das Zusammensetzen die Handlung der Hebe kommt gar nicht in Rechnung; das Nacheinander zusammensetzen was mit Einmal gezeigt, gedacht werden sollte, ist Augenmerk: dies ist bey beyden gleich, ja bey Homer durch das Zusammensetzen noch langsamer. „Doch nicht blos da, wo Homer mit seinen Beschreibungen weitere Absichten verbindet, sondern auch da, wo es ihm um das bloße Bild zu thun ist, wird er dieses Bild in eine Art von Geschichte des

Gegenstandes verstreuen, um die Theile desselben, die wir in der Natur neben einander sehen, in seinem Gemälde eben so natürlich auf einander folgen, und mit dem Flusse der Rede gleichsam Schritt halten zu lassen. Der Bogen des Pandarus z. E." — aber wie kann Hr. L. hier in Homers Beschreibung eine Parallele der Folge in den Tönen, mit dem Coexsistiren der Theile, und der Theile des Objekts mit den Theilen der Rede finden? Wenn Homer uns den Bogen des Pandarus mahlen will, und uns erst auf die Jagd des Steinbocks führet, aus dessen Hörnern der Bogen gemacht worden: und uns erst den Felsen zeigt, wo ihn Pandarus erlegt, und nun erst die Hörner des Steinbocks längelang ausmißt; nun erst sie in Arbeit giebt, nun erst uns jeder Arbeit des Künstlers zuschauen läßt — wer kann sagen, Homer habe das Succesive seiner Beschreibung der Natur des Coexsistenten gleichsam näher bringen, und die Theile des Bogens mit dem Flusse der Rede Schritt halten lassen! Statt, daß sie durch diese homerische Manier näher zusammen kommen sollten; sehe ich sie sich weiter hinaus zerstreuen; unter vielen anderen fremden Zügen: (Jagd, Steinbock,

Ort des Erhaschens, Ort der Verwundung, Lage des gefällten Steinbocks, Werkstätte des Künstlers,) liegen sie versteckt: und hätte Homer mit seiner Geschichte des Bogens darauf gezweckt, um mir nachher mit Einmal alle Theile des Bogens anschaulich zu geben: so hätte er eben den schlechtesten Weg genommen. Meine Phantasie wenigstens hat sich der Geschichte überlassen, den Pandarus einen Bogen zu zimmern, aber ihn sich nachher in allen seinen Theilen auf Einmal zu denken, die fremden Züge in der Geschichte erst wegzulassen — welche Mühe! welche Absonderung! „Homer mahlet den Schild Achilles in mehr als hundert prächtigen Versen, nach seiner Materie, nach seiner Form, nach allen seinen Figuren, welche die ungeheure Fläche desselben füllten, so umständlich, so genau, daß es neuen Künstlern nicht schwer gefallen, eine in allen Stücken übereinstimmende Zeichnung darnach zu machen. Er mahlet dies Schild nicht als ein fertiges vollendetes, sondern als ein werdendes Schild. Er hat also auch hier sich des beschriebenen Kunstgriffes bedienet, das Coexistirende seines Vorwurfs in ein Consekutives zu verwandeln, und dadurch aus der langweiligen Malerey eines Körpers

das lebendige Gemälde einer Handlung zu geben." Feine Bemerkung! richtiger Gegensatz mit Virgilen! Ob aber Homer dies Werden des Schildes ergriffen, um gleichsam mit dem Consekutiven ein Coexsistirendes zu liefern? „ob er die mehrern Züge für die verschiedenen Theile und Eigenschaften im Raume in einer gedrängten Kürze schnell auf einander folgen lasse, damit wir sie alle auf einmal zu hören glauben sollen?" ob es mit dem Werden des Schildes sein Zweck gewesen, den Raum in die Zeitfolge zu verwandeln, und uns durch diese den Anblick Eines Ganzen zu geben, den wir nur durch jenen fassen konnten? — Sollen diese Fragen ihr Ja bekommen: so bekenne ich die Schwäche meines Gedächtnisses, diesen Zweck an mir nicht erreichen zu können. Mögen zehen oder noch weniger Gemälde auf dem Schilde seyn: möge ich sie auch werdend gesehen haben: ich erstaune über das Werk, aber nicht mit dem gläubigen Erstaunen eines Augenzeugen, dem jetzt der ganze Schild vor Augen, bey dem das Consekutive in ein Coexsistirendes verwandelt wäre. Nur in dem Haupte des göttlichen Künstlers kann der Schild mit allen seinen Figuren ein malerisches Ganzes gebildet

haben; ich muß aufs neue das Schild herum, wenn ich die mit jedem successiven Wortzuge verlohrne Figur wieder sehen soll, und doch wo sind sie, wenn ich sie zu einem ganzen Schilde ordnen soll? Das Werdensehen hat hiezu nichts gethan, und kann hiezu nichts thun, es sey denn, um mich noch weiter zu zerstreuen; das Nacheinander werden ist und bleibt der Knoten.

Homers Sprache sey so vortrefflich, als sie seyn kann, — jedes Wort liefre ein Bild — ohne alle Suspension der Beziehungen — so schnell fortschreitend, als Diane in ihrem Gange; soll dies schnelle Fortschreitende da seyn, um gleichsam das Hinderniß des Raums zu mindern, zu vernichten, um dadurch den täuschenden Anblick eines räumlichen Gegenstandes, eines Körpers im Raume zu erwecken — dies kann keine Rede. Dazu wohl kaum wird Homer seiner schreitenden Manier so treu geblieben seyn: dazu eben nicht für jedes Ding nur Einen Zug gehabt; dazu am wenigsten das Consekutive Werden gewählt haben: „um die Theile seines Gegenstandes mit dem Flusse der Rede einerley Schritt halten zu lassen." Dies kann keine Rede: noch minder wills die Rede des Dich-

ters: am mindsten wollte es der Erste der Dichter. Seine ganze Manier zeigt, daß er nicht fortschreite, um uns es sey, wovon es sey, ein Bild des Ganzen durch Succession zu geben, sondern er schreitet durch die Theile, weil ihm an dem Bilde des Ganzen ganz und gar nicht lag.

Ich wollte um alles nicht, Hrn. L. einen falschen Sinn angedichtet zu haben: in der Sache selbst mit ihm eins, machen mich nur in dem Grunde der Sache seine Schlüsse und Verbindungen verlegen. Dünkt jemand dieser Unterschied unbeträchtlich — so liegt mir nichts daran; andern wird er beträchtlich scheinen.

Homer ist immer fortschreitend in Handlungen, weil er damit fortschreiten muß, weil alle diese Theilhandlungen Stücke seiner ganzen Handlung sind, weil er ein epischer Dichter ist. Ich brauche also den Wagen der Juno, und den Scepter des Agamemnon, und den Bogen des Pandarus nicht weiter kennen zu lernen, als sie in die Handlung mit eingeflochten, mitwirken sollen auf meine Seele. Darum also höre ich die Geschichte des Bogens, nicht damit mir diese statt Gemälde sey; sondern um einen Begriff von seiner Stärke, von der Macht

seiner Arme, mithin von der Kraft seiner Sehne, seines Pfeils, seines Schusses zum Voraus in mich zu pflanzen. Wenn nun Pandarus den Bogen vornimmt, die Sehne anlegt, den Pfeil ansetzt — abdrückt! — wehe dem Menelaus, den der Pfeil eines solchen Bogens trifft, wir kennen seine Stärke. Hr. L. kann also nicht sagen, es sey Homeren mit seiner Geschichte des Bogens, um sein Bild, und bloß um sein Bild zu thun gewesen. Um nichts minder, als hierum: die Stärke, die Kraft des Bogens war seine Sache: sie, und nicht die Gestalt des Bogens, gehört zum Gedichte: sie, und keine andere Eigenschaft, soll hier energisch mitwirken, daß wir, wenn nachher Pandarus abdrückt, wenn nachher die Sehne schwirrt, der Pfeil trifft — um so mehr den Pfeil empfinden. Dieser Energie zufolge, die in einem Gedichte das Hauptwerk ist, erlaubt sich Homer, aus der Schlacht auf die Jagd zu spatzieren, und die Geschichte des Bogens zu dichten: denn ich sehe keine andere Art, diesen Begriff in aller Stärke, als durch Geschichte. Durch ein Bild können wir eigentlich nur Gestalt lernen: aus der Gestalt müssen wir Grösse, aus dieser Stärke erst schliessen; durch eine Geschichte lernen wir diese unmittel-

bar — und wenn es dem energischen Künstler, dem Dichter, blos um diese Stärke zu thun ist, was soll er sich andre Arbeiten aufbürden? Der Maler male Bild, Gestalt; er aber wirke Stärke, Energie. — Die wirkt auch Homer von Anfange zu Ende der Beschreibung; nur freylich nicht, wenn ich ihn in der Umkleidung lese, die Hr. L. mit dem Schusse Pandarus macht; aus ihr ist blos ein successives, nicht aber (der Hauptzweck des Dichters!) ein energisches Bild zu hören: wobey wir nicht durch successive Töne malerisch, sondern in jedem Tone energisch getäuscht werden, daß wir zusammen fahren sollen, wenn endlich ein solcher Bogen trifft.

Ein gleiches gilt vom Zepter Agamemnons; ich betrachte die Geschichte desselben gar nicht „als einen Kunstgriff, uns bey einem einzelnen Dinge verweilen zu machen, ohne sich in die frostige Beschreibung seiner Theile einzulassen.“ Sein Zepter ist ein uraltes, königliches, göttliches Zepter! Der Begriff soll wirken; um alle andre Kunstgriffe und Allegorien bleibe ich unbekümmert.

Der Wagen der Juno wird beschrieben*):

*) Iliad. E, v. 722 — 731.

warum? natürlich, weil ich ohne den Dichter, diesen Wagen nicht gesehen, weil ich ihn erst kennen lernen muß, um einen himmlischen Wagen zu kennen. Warum wird er zusammengesetzt? Natürlich, weil wir einen himmlischen Wagen nie so gut kennen lernen, als wenn er erst in seinen Theilen da liegt, und zusammen gesetzt wird. Um also die Vortrefflichkeit dieses Götterwagens, um den innern Werth aller seiner Theile, um seinen künstlichen Bau zu schildern, wird er zusammen gesetzt: nicht aber, um diese Theile successiv zu sammlen, da man sie coexsistent nicht sehen kann. Das Zusammensetzen ist hier kein Kunstgriff, kein quid pro quo, um uns so das Ganze zu geben: den ganzen Anblick zu sammlen, ist kein Zweck des Dichters; im Zusammensetzen selbst liegt die Energie der Rede; nichts mehr. Bey jedem Theile sollen wir ausrufen: prächtig! göttlich! königlich! — ist dies: ist dieser Begriff sinnlich vollkommen in der Seele; das Ganze mit seinen Theilen war nicht mein Bild: das mag ein Kutscher lernen. — Der Wagen ist zusammen: die Energie also vollendet:" ich rufe nochmals aus: prächtig! göttlich! königlich! und lasse Juno und Minerva kutschieren.

Der Schild Achilles *) wird unter der Hand Vulkans: warum wird er? Natürlich, weil er werden soll! Achilles hat Waffen nöthig: Thetis flehet Vulkan darum an: er versprichts, steht auf, arbeitet — warum soll er nicht arbeiten? Im ganzen homerischen Gedichte sind Götter wirksam: ihre Auftritte wechseln mit den Auftritten der Menschen ab: nun ist Nacht: die Handlung steht: Vulkan haben wir so lange nicht gesehen: seit dem er als hinkender Mundschenke der Götter erschien: Achilles hat seine Waffen mit Patroklus verlohren; nun gehe Thetis zum Vulkan, nun kann Vulkan schmieden: der Schild ist werdend. — Die ganze Scene gehört zur Handlung des Gedichts, zum Gange der Epopee, und ist keine Figur, die aus seinem Poem vorrufe, keine Besonderheit der homerischen Manier. Im Werden, in der Schöpfung des Schildes liegt ja hier alle Kraft der Energie, der ganze Zweck des Dichters. Bey jeder Figur, die Vulkan aufgräbt, bewundere ich den schaffenden Gott, bey jeder Beschreibung der Maaße und der Fläche erkenne ich die Macht des Schildes, das dem Achilles wird, auf wel-

*) Iliad. ε' 497. &c.

ches der in das Interesse der Handlung verflochtne Leser so sehnlich, als Thetis, wartet. —

Kurz: ich kenne keine Successionen in Homer, die als Kunstgriffe, als Kunstgriffe der Noth, eines Bildes, einer Schilderung wegen, da seyn sollten: sie sind das Wesen seines Gedichts, sie sind der Körper der epischen Handlung. In jedem Zuge ihres Werdens muß Energie, der Zweck Homers liegen: mit jeder andern Hypothese von Kunstgriffen, von Einkleidungen, um das Coexsistente der Schilderung zu vermeiden, komme ich aus dem Tone Homers. Ich weiß, daß dieser Vorwurf groß sey, daß kein größeres Hinderniß der Kraft eines Dichters gelegt werden könne, als nicht in seinem Tone zu lesen; allein deßwegen nehme ich meinen Vorwurf nicht zurück. Wer in dem Zusammensetzen des Wagens der Juno, und in der Geschichte des Bogens und des Zepters, und in dem Werden des Schildes, nichts als einen Kunstgriff bemerken will, um einem körperlichen Bilde zu entkommen: der weiß nicht, was Handlung des Gedichts sey, an dem hat Homer seine Energie verfehlet. Wenn Homer ein körperliches Bild braucht, so schildert ers, wenn es auch ein Thersites seyn

sollte; er weiß von keinen Kunstgriffen, von keiner poetischen List und Gefährde: Fortschreitung ist die Seele seines Epos.

18.

Nun aber ist Homer auch nicht der einzige Dichter: es gab bald nach ihm einen Tyrtäus, Anakreon, Pindarus, Aeschylus u. s. w. Sein ἐπος, seine fortgehende Erzählung, verwandelte sich mehr und mehr in ein μελὸς, in ein Gesangartiges, und darauf in ein ειδος, in ein Gemälde; Gattungen, die noch aber immer Poesie blieben. Ein Sänger, (μελοποιος) und ein lyrischer Maler (ειδοποιος) Anakreon und Pindar, stehe also gegen den Geschichtsdichter (ἐποποιος) Homer.

Homer dichtet erzählend: „es geschah! es ward!" bey ihm kann also alles Handlung seyn, und muß zur Handlung eilen. Hierhin strebt die Energie seiner Muse: wunderbare, rührende Begebenheiten sind seine Welt: er hat das Schöpfungswort: „es ward!" Anakreon schwebt zwischen Gesang und Erzählung: seine Erzählung wird ein Liedchen, sein Liedchen ein ἐπος des Liebesgottes. Er kann also seine Wendung: „es war!" oder „ich

will" oder "du sollst!" haben — gnug, wenn sein μελος von Lust und Freude schallet: eine frohe Empfindung ist die Energie, die Muse jedes seiner Gesänge.

Pindar hat ein grosses lyrisches Gemälde, ein labyrinthisches Odengebäude im Sinne, das eben durch anscheinende Ausschweifungen, durch Nebenfiguren in mancherley Licht ein energisches Ganzes werden: wo kein Theil für sich, wo jeder auf das Ganze geordnet, erscheinen soll: ein ειδος: ein poetisches Gemälde, bey dem überall schon der Künstler, nicht die Kunst, sichtbar ist. „Ich singe!"

Wo mag nun Vergleichung Statt finden? Das Idealganze Homers, Anakreons, Pindars, wie verschieden! wie ungleich das Werk, worauf sie arbeiten! Der eine will nichts, als dichten: er erzählet: er bezaubert; das Ganze der Begebenheit ist sein Werk: er ist ein Dichter voriger Zeiten. Der andre will nicht sprechen; aus ihm singet die Freude; der Ausdruck einer lieblichen Empfindung ist sein Ganzes. Der dritte spricht selbst, damit man ihn höre: das Ganze seiner Ode ist ein Gebäude mit Symmetrie und hoher Kunst. — Kann jeder seinen Zweck auf seine Art erreichen: mir sein Ganzes vollkommen darstellen; mich

in dieser Anschauung täuschen — was will ich mehr?

Es ist eine längst angenommene, und an sich unschuldige Hypothese, das Ganze jeder Gedichtart, als eine Art von Gemälde, von Gebäude, von Kunstwerke zu betrachten, wo alle Theile zu ihrem Hauptzwecke, dem Ganzen mitwirken sollen. Bey allen ist der Hauptzweck poetische Täuschung; bey allen aber auf verschiedne Art. Die hohe wunderbare Illusion, zu der mich die Epopee bezaubert, ist nicht die kleine süße Empfindung, mit der mich das anakreontische Lied beseelen will; noch der tragische Affekt, in den mich ein Trauerspiel versetzet — indessen arbeitet jedes auf seine Täuschung, nach seiner Art, mit seinen Mitteln, etwas im vollkommensten Grade anschauend vorzustellen; es sey nun dies Etwas epische Handlung, oder tragische Handlung, oder eine einige anakreontische Empfindung, oder ein vollendetes Ganze pindarischer Bilder, oder — alles muß indessen innerhalb seiner Gränzen, aus seinen Mitteln und seinem Zwecke beurtheilt werden.

Keine pindarische Ode also als eine Epopee, der das Fortschreitende fehle: kein Lied als ein Bild, dem der Umriß mangele: kein

Lehrgedicht als eine Fabel, und kein Fabelgedicht, als beschreibende Poesie. Sobald wir nicht um ein Wort „Poesie, Poem" streiten wollen; so hat jede eingeführte Gedichtart ihr eignes Ideal — eine ein höheres, schwereres, größeres, als eine andre; jede aber ihr eigenes. Aus einer muß ich nicht auf die andre, oder gar auf die ganze Dichtkunst Gesetze bringen.

Wenn also „Homer nichts als fortschreitende Handlungen malet, und für jeden Körper, für jedes einzelnes Ding nur einen Zug hätte, so fern es an der Handlung Theil nimmt:" so mag damit seinem epischen Ideal eine Gnüge geschehen. Vielleicht aber, daß ein Ossian, ein Milton, ein Klopstock schon ein anderes Ideal hätten, wo sie nicht mit jedem Zuge fortschreiten, wo sich ihre Muse einen andern Gang wählte? Vielleicht also, daß dies Fortschreitende blos Homers epische Manier, nicht einmal die Manier seiner Dichtart überhaupt sey? — Der Kunstrichter soll hier ein furchtsames Vielleicht sagen; das Genie entscheidet mit der starken Stimme des Beyspiels.

Noch minder darf ich, wenn mich die Praxis Homers auf die Bemerkung führet:

„Homer schildert nichts als fortschreitende Handlungen," sogleich den Hauptsatz darauf schlagen: „die Poesie schildert nichts, als fortschreitende Handlungen — folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie." Wenn ichs bey Homer bemerke, daß „er alle einzelne Dinge nur durch ihren Antheil an diesen Handlungen, gemeiniglich nur mit einem Zuge, male *)" so darf nicht gleich der Stempel darauf: folglich schildert auch die Poesie nur Körper andeutungsweise durch Handlungen; folglich kann auch die Poesie in ihren fortschreitenden Nachahmungen nur eine einige Eigenschaft der Körper nutzen, und was daraus mehr folgen soll" an Regeln

*) Alle Körper, die in Homers Gedichte mitwirken sollen, werden mit so viel Zügen geschildert, als mitwirken sollen. Auf einen schränket sich Homer selten ein; wenn es auch nur ein Stein, Geräth, Bogen, u. s. w. wäre — er nimmt sich immer Zeit, so viel Eigenschaften seines Körpers anzuführen, als hier episch energisiren sollen. Schildert er eine Sache nur mit einem Zuge: so ist dieser meistens allgemein, und für diesen Ort unbedeutend: es sind die gewöhnlichen Beynamen, die er zu jeder Sache hat, die ihm oft wiederkommt.

von der Einheit der malerischen Beywörter, von der Sparsamkeit in den Schilderungen körperlicher Gegenstände — — u. s. w. Daß diese Grundsätze nicht aus einer Haupteigenschaft der Poesie fließen, z. E. aus dem Successiven ihrer Töne, woraus sie Hr. L. hergeleitet, ist bewiesen. Daß sie auch, und wenn sie alle in Homers Praxis so Statt fänden, wie Hr. L. glaubt, doch auch nicht aus dem Successiven der Poesie überhaupt, sondern aus seinem nähern epischen Zwecke fließen, ist auch gezeigt. Warum soll nun dieser epische Ton Homers der ganzen Dichtkunst, Ton, und Grundsatz und Gesetz so gar ohne Einschließung geben, als er sich bey Hrn. L. meldet?

Ich zittre vor dem Blutbade, den die Sätze: „Handlungen sind die eigentlichen Gegenstände der Poesie: Poesie schildert Körper, aber nur andeutungsweise durch Handlungen: jede Sache nur mit einem Zuge u. s. w.“ unter alten und neuen Poeten anrichten müssen. Hr. L. hätte nicht bekennen dürfen, daß ihn die Praxis Homers darauf gebracht; man sieht es einem jeden beynahe an, und kaum — kaum bleibt der einige Homer alsdenn Dichter. Von Tyrtäus bis Gleim, und von Gleim wieder nach Anakreon zurück: von Ossian zu

Milton, und von Klopstock zu Virgil, wird aufgeräumt — erschreckliche Lücke. Der dogmatischen, der malenden, der Idyllendichter nicht zu gedenken.

Hr. L. hat sich gegen einige derselben erklärt, und aus seinen Grundsätzen sich noch gegen mehrere erklären müssen. „Die ausführlichen Gemälde körperlicher Gegenstände sind ohne den oben erwähnten Kunstgriff Homers, das Coexsistirende derselben in ein wirkliches Successives zu verwandeln" (es ist oben erwähnt, daß Homer von solchem Kunstgriffe nichts weiß, und ein Kunstgriff, was könnte der zu einem so großen Zwecke als Kunstgriff wohl thun?) — „sind jederzeit von den feinsten Richtern für ein frostiges Spielwerk erkannt worden, zu welchem wenig, oder gar kein Genie gehört." Von diesen feinsten Richtern werden angeführt: Horaz, Pope, Kleist, Marmontel; mich dünkt aber, daß sie für Hrn. L. nicht so ins Unbestimmte hin beweisen. Horaz am angeführten Orte *), schilt nicht die für poetische Stümper, die einen Hayn, Altar, Bach, Strom u. s. w. malen, sondern am unrechten Orte malen:

*) De arte poetica v. 14.

— Inceptis gravibus plerumque & magna professis
Purpureus late, qui splendeat, unus & alter
Assuitur pannus, cum lucus & ara Dianæ &c.
Aut flumen Rhenum, aut pluvius describitur arcus.
Sed nunc non erat his locus — —

Pope erklärte ein blos malendes Gedicht für ein Gastgebot auf lauter Brühen; damit aber hat er ja nicht, jedes ausführliches Gemälde körperlicher Gegenstände, das nur ohne den homerischen Kunstgriff erschiene, für ein frostiges Spielwerk ohne Genie erklärt. Der Hr. v. Kleist, dünkt mich, wollte in seinen Frühling eine Art von Fabel legen (ein Plan ist sofern schon darin, daß sein Gedicht nicht eine Menge von Bildern, die er aus dem unendlichen Raume der verjüngten Schöpfung blos auf gerathe wohl, bald hie, bald da, gerissen, sondern, nach der Angabe einer kritischen Schrift, ein Spatziergang ist, der die Gegenstände in der natürlichen Ordnung schildert, in der sie sich seinen Augen dargeboten) er wollte, sage ich, eine Fabel hinein legen; ja nicht aber jede ausführliche Schilderung

körperlicher Gegenstände, als ein frostiges Spielwerk, hinaus werfen. Und Marmontel endlich will zwar aus der Idylle mehr Moral, und weniger physische Bilder haben; ob aber dadurch die Idylle eine mit Bildern nur sparsam durchflochtene Folge von Empfindungen, und wenn dies, eben dadurch auch „eine fortschreitende Folge von Handlungen werde, wo Körper nur mit einem Zuge geschildert werden sollen" weiß ich nicht, und nach Hrn. L. ist sie im andern Falle nicht Poesie.

Handlung, Leidenschaft, Empfindung!— auch ich liebe sie in Gedichten über alles: auch ich hasse nichts so sehr, als todte stillstehende Schilderungssucht, insonderheit, wenn sie Seiten, Blätter, Gedichte einnimmt; aber nicht mit dem tödtlichen Hasse, um jedes einzelne ausführliche Gemälde, wenn es auch coexsistent geschildert würde, zu verbannen, nicht mit dem tödtlichen Hasse, um jeden Körper nur mit einem Beyworte an der Handlung Theil nehmen zu lassen, und denn auch nicht aus dem nämlichen Grunde, weil die Poesie in successiven Tönen schildert, oder weil Homer dies und jenes macht, und nicht macht —— um deßwillen nicht.

Wenn ich Eins von Homer lerne, so ists, daß Poësie energisch wirke: nie in der Absicht, um bey dem letzten Zuge ein Werk, Bild, Gemälde (obwohl successive) zu liefern, sondern, daß schon während der Energie die ganze Kraft empfunden, und werden müsse. Ich lerne von Homer, daß die Wirkung der Poesie nie aufs Ohr, durch Töne, nicht aufs Gedächtniß, wie lange ich einen Zug aus der Succession behalte, sondern auf meine Phantasie wirke; von hieraus also, sonst nirgendsher, berechnet werden müsse. So stelle ich sie gegen die Malerey, und beklage, daß Hr. L. diesen Mittelpunkt des Wesens der Poesie „Wirkung auf unsre Seele, Energie,“ nicht zum Augenmerke genommen.

19.

Malerey wirkt nicht aus dem Raume allein, d. i. Körper: sondern auch im Raume, durch Eigenschaften desselben, die sie zu ihrem Zwecke anrichtet. Nicht blos also, daß kein Gegenstand der Malerey ohne Sichtbarkeit und Gestalt Statt finde; sondern Sichtbarkeit und Gestalt sind auch die Eigenschaften der Körper: durch die sie wirket. Poesie aber, wenn sie

nicht durch den Raum wirket, d. i. coexsistent, durch Farben und Figuren; so folgt noch nicht, daß sie nicht aus dem Raume wirken, d. i. Körper von Seiten der Sichtbarkeit und Gestalt schildern könne. Aus dem Mittel ihrer Wirkung folgt dies nicht: denn sie wirkt durch den Geist, und nicht durch den successiven Ton der Worte.

Malerey wirket durch Farben und Figuren fürs Auge: Poesie, durch den Sinn der Worte auf die untern Seelenkräfte, vorzüglich die Phantasie. Da nun die Handlung der Phantasie immer ein Anschauen genannt werden mag; so kann auch die Poesie, so fern sie derselben einen Begriff, ein Bild anschauend macht, füglich eine Malerinn für die Phantasie genannt werden: und jedes Ganze Eines Gedichts, ist das Ganze Eines Kunstwerks.

Nur da die Malerey ein Werk hervorbringt, das während der Arbeit noch Nichts, nach der Vollendung Alles ist, und zwar in dem Ganzen des Anblicks Alles: so ist die Poesie Energisch, das ist, während ihrer Arbeit muß die Seele schon alles empfinden; nicht wenn die Energie geendigt ist, erst zu empfinden anfangen, und erst durch Recapitulation der Successionen empfinden wollen.

Habe ich also eine ganze Schilderung der Schönheit hindurch nichts empfunden: so wird mir der letzte Anblick nichts gewähren. —

Malerey will das Auge täuschen: Poesie aber die Phantasie — nur wieder nicht werkmäßig, daß ich in der Beschreibung das Ding erkenne; sondern bey jeder Vorstellung es zu dem Zwecke sehe, zu dem es mir der Dichter vorführet. Die Art der Täuschung ist also bey jeder Gedichtart verschieden, bey allen Gemälden nur zwiefach: entweder täuschende Schönheit, oder täuschende Wahrheit. Aus diesem Zwecke muß also das Werk der Kunst und die Energie des Dichters geschätzt werden.

Der Künstler also wirkt durch Gestalten für das Ganze Eines Anblicks, bis zur Täuschung des Auges; der Dichter durch die geistige Kraft der Worte während der Succession, bis zur vollkommensten Täuschung auf die Seele. Wer also Farbe und Wort, Zeitfolge und Augenblick, Gestalt und Kraft mit einander vergleichen kann, vergleiche. —

Manches zu dieser Aufgabe hat ein scharfsinniger Engländer *) vorgezeichnet, der im

*) J. Harris Gespräche über die Kunst: über die Musik, Malerey und Poesie: über die Glückseligkeit.

Geschmacke des Shaftesburi ein Gespräch über die Kunst, und ein andres über die Tonkunst, Malerey und Dichtkunst gegeben. — Schade nur! daß er im letzten, statt blos den Unterschied zwischen diesen dreyen Künsten zu entwickeln, auf die leere Grille geräth, den Vorzug zu bestimmen, den eine vor der andern habe. Zwischen völlig ungleichartigen Dingen läuft eine bloße Rangordnung auf einen so schülerhaften Wettstreit hinaus, als vor einigen Jahren die Malerey, Musik, Poesie und Schauspielkunst, unter der Aufsicht eines Magisters der Weltweisheit, förmlich und feyerlich haben eingehen müssen. *)

Lasset uns sehen, was Harris für Seiten des Unterschiedes findet. Zuerst macht er die sehr deutliche Eintheilung zwischen Künsten, die ein Werk liefern, und Künsten, die durch Energie wirken. Jene sind, deren Wirkung coexsistirende Theile hat, wie eine Bildsäule, ein Gemälde: diese, die successive wirket, z. E. Tanz, Musik. Der Mittelpunkt des Lessing-

*) Wettstreit der Malerey, Musik, Poesie und Schauspielkunst: Reden — gehalten unter der Aufsicht Wolfgang Ludwig Gräfenhahns, der Weltweisheit Magisters. Baireuth 1746.

schen Werkes, in welchen alle Strahlen fallen, ist also schon von Aristoteles angegeben. Wenn die Wirkung einer Kunst Energie ist: so kann die Vollkommenheit solcher Kunst nur während der Dauer wahrgenommen werden; ist sie ein Werk: so ist die Vollkommenheit nicht während er Energie, sondern erst nachher, sichtbar.

Malerey, Musik und Dichtkunst sind alle mimisch, nachahmend; verschieden aber durch die Mittel der Nachahmung; die Malerey mimisiret durch Figur und Farbe; die Tonkunst durch Bewegung und Töne — Malerey und Tonkunst durch natürliche; die Poesie durch ein künstliches und willkührliches Mittel.—Diesen Unterschied hat der Verf. der philosophischen Schriften aufs gründlichste aus einander gesetzt.

Jede Kunst hat ihre Gegenstände. Die Malerey Dinge und Begebenheiten, die sich durch Figur und Farbe ausdrücken lassen: Körper: Kräfte der Seele, die sich im Körper äußern: Handlungen und Begebenheiten, deren Vollständigkeit auf einer kurzen und augenscheinlichen Folge von Veränderungen beruhet: Handlungen, deren Veränderungen alle die ganze Dauer der Folge hindurch sich stets

gleichförmig sind. Handlungen, die in Einen Zeitpunkt zusammenlaufen: vielmehr bekannte als unbekannte Handlungen — Man sieht, daß von dieser Seite betrachtet, Lessings Laokoon nicht vollendet sey, da er überhaupt mehr für den Dichter, als Maler, geschrieben.—

Gegenstände der Tonkunst: Dinge und Vorfallenheiten, die vorzüglich durch Bewegung und Töne ausgedrückt werden können: diese sind allerley Bewegungen, Töne, Stimmen, Leidenschaften durch Töne u. s. w.

Gegenstände der Poesie sind die Objekte beyder vorigen Künste. Zuerst, sofern sie durch natürliche Mittel nachgeahmet werden. Hier war leicht zu erachten, daß die Poesie der Malerey nachbleiben müsse: denn alles lief dahinaus, daß Worte keine Farben, und der Mund kein Pinsel sey. Auch das ist mir befremdend, wie hier die Poesie der Tonkunst an natürlichen Tönen gleichkommen könne: Kurz! die Vergleichung ist übel gerathen. Durch bedeutende Worte, als durch willkührliche verabredete Zeichen, und dies sollte eigentlich der Punkt der Lessingschen Vergleichung seyn.

In den eigentlichen Gegenständen der Malerey (d. i. die durch Farben, Figuren,

und Stellungen charakterisirt sind — deren vollständige Einsicht nicht von einer Folge der Begebenheiten abhängt — wenigstens von einer kurzen und in die Augen fallenden Folge — wo alle mannichfaltige Nebenumstände in einen untheilbaren Zeitpunkt zusammenlaufen) in allen diesen Gegenständen bleibt der Dichter dem Maler nach: denn erstlich jener ahmt durch willkührliche Zeichen, dieser durch die Natur nach: dieser zeigt alles in dem nämlichen Augenblicke, wie in der Natur; jener nur theilweise, zergliedernd; und also langweilig oder dunkel.

Es giebt auch Gegenstände, die der Dichtkunst eigen sind: Handlungen, die in die Länge dauern, und die ein für die Malerey prägnanter Augenblick in Eins bringt: Sitten, Leidenschaften, Empfindungen, und Charakter an sich, die sich am meisten durch Rede zeigen. Hier bleibt die Malerey völlig nach, leidet keine Vergleichung — —

Harris geht nachher in die Gränzen der Poesie und Tonkunst, wo ich ihm nicht nachfolgen mag. Hier wünsche ich der Dichtkunst noch einen Lessing. Er betrachtet genauer den sittlichen, den geistigen Eindruck der Poesie: eine wieder unberührte Saite, die ich auch

nicht berühren mag. Ich wollte meine Leser blos auf einen Schriftsteller aufmerksam machen, der mit Lessingen einerley Gegenstand bearbeitet, in manchem weiter gekommen, und scharfsinnig gnug war, seinen Gegenstand kurz und bündig zu erschöpfen, wenn er statt des leeren Rangstreites auf nichts, als auf Unterschied, hiernach auf Gränzen, denn auf Gesetze hätte sehen wollen.

20.

Ich will nicht sagen, daß Hr. Lessing nicht, dem Hauptzwecke seines Buchs nach, gegen Caylus, und gegen Caylus Affen an Unterscheidung Recht behalte: nur nicht immer an Gründen der Unterscheidung, und am wenigsten im Hauptgrunde. Er dünkt mich immer noch auf dem halben Wege, als wenn die Poesie durch Succession auf ein Werk arbeiten sollte, und nicht schon eben in der Succession ihr Werk liefere.

Der Dichter, z. E. der uns Schönheit mahlen wollte, es sey nun ein Constantinus Manasses, oder Ariost, gieng nicht darauf aus, um hinten nach zu fragen: wie sahe Helena, wie sahe Alcina aus? uns mit seiner

Beschreibung ein vollständiges Bild zu hinterlassen, u. s. w. Er führt uns durch die Theile, um jeden derselben als schön anschauend zu machen, um, wenn wir alle Theile vergessen hätten, so viel anscheinend zu wissen: Helena, Alcina war reizend. Hat Ariost auf Hrn. Lessing damit keine Wirkung gemacht, so wird er vielleicht auf diejenigen seiner Landesleute Eindrücke machen, die die Schönheit in einer Alcina wie in einer gehauenen Venus theilweise anzuerkennen gewöhnt sind: oder wenn Ariost selbst eine Alcina sähe, würde er vielleicht auf solchem Wege — Und überhaupt kann man hier aus einer Vergleichung wenig folgern. Homer mahlt seine Helena nicht; warum? weil sie ihn nicht angehet, weil er von Anfange bis zu Ende seines Gedichts nicht zu der Frage Zeit hat: wie sahe sie aus? sondern immer, was trug sich hier und damit zu? Helena kommt, die Greise sehen sie: wie anders, als daß sie fühlen und sagen mußten, was sie fühlen und sagten; nicht aber läßt Homer sie das fühlen und sagen, um „durch Wirkung anzuzeigen, daß Helena schön sey;“ — Ariost hingegen, der Homer Italiens, der aber vom griechischen Homer Alles eher, als dies beständige Fortschreiten der Handlung hat,

Ariost, der sein ganzes Gedicht durch nicht das Werk zu seiner Manier macht: Es ward, es ward, es ward, sondern auch „es war,“ und „wie war es?“ Ariost hätte entweder so nicht fragen sollen, oder er mußte uns durch die Theile führen. — Nicht, daß wir nachher die Theile sammlen, zusammensetzen; nicht, daß nachher die Phantasie streben soll, sich das Ganze Eines Kunstwerks zu denken; im Schildern selbst, im Durchführen durch seine Theile hat er seinen Zweck erreichen wollen — ob er ihn erreicht? Davon mag jeder denken was er will; gnug, er wollte ihn während der Energie erreichen.

Wenn der Dichter die Schönheit lieber in Wirkung, in Bewegung, d. i. reizend vorstellet, so thut ers nicht, damit diese sich bewegende Schönheit dem sich bewegenden Verse entspreche; nicht als wenn jeder Zug der Schilderung, der Form, Gestalt, und nicht Wirkung, nicht Bewegung ist, deßwegen unpoetisch würde: sondern ich generalisire den Satz lediglich so: „jede Schilderung der Schönheit wirke energisch“ d. i. zu dem Zwecke des Dichters, zu dem sie da ist, und denn während jedem Zuge, den sie liefert. Hiernach möge sich Ariost verantworten: aber das Les-

singsche Gebot: „Schönheit des Körpers zeige sich bey dem Dichter blos durch Wirkung, blos durch Bewegung,“ räumt zu viel auf.

Zu viel selbst in Homer; denn ich weiß wohl nicht, ob bey der ganzen Juno, wenn er sie nicht körperlich, wenn er sie nur durch ein Beywort schildern wollte, kein wirksamerer, kein reizenderer Zug sey, als der, die weißellbogichte Juno, (man erlaube mir das ungeheure Wort!) ob dieser eine Zug der sey, durch den sie an der Handlung Theil nehme, der durch ihren Körper Handlung bezeichne, u. s. f. So seine schönknieichte Briseis, und seine blauäugichte Pallas, und sein breitschulterichter Ajax, und sein geschwindfüßiger Achilles, und seine schönhaarige Helena — wo ist hier Wirkung, Bewegung, Reiz, Handlung? — Immer ein schöner Zuruf an die Dichter: „Malet uns das Wohlgefallen, die Zuneigung, die Liebe, das Entzücken, welches die Schönheit verursachet“ — (wenn dies nämlich die Energie eures Gedichts will!) so habt ihr die Schönheit selbst geschildert, (nämlich sofern ihr sie nach der vorigen Parenthese schildern müsset:) Nicht aber umgekehrt: ihr Dichter schildert keine körperliche Schönheit; könnet ihr sie nicht durchgängig in Reiz, in Wir-

kung schildern; der Form nach müsse euch kein Zug entwischen: der Gestalt nach schildert sie nicht. — So umgekehrt habe ich auf den Satz wenig Zutrauen.

Wer kann leugnen, daß in mancher Gedichtart der erotischen Poesie körperliche Schönheit geschildert werden müsse, und wer muß nicht alsdenn auch zugeben, daß manche Theile dieser körperlichen Schönheit in Reiz, in Bewegung, nicht geschildert werden können? Einmal vorausgesetzt, daß Ariost ein Gemälde seiner Alcine liefern sollte und wollte: wie konnte er wohl ihre Nase, Hals, Zähne, Arme in Wirkung schildern? Hr. L. frage: was eine Nase sey, an welcher der Neid nichts zu bessern findet: und ich frage: was eine Nase sey, die sich in Reiz, in schöner Bewegung zeige? — Ariost mußte also entweder solche Theile auslassen, und da ers nun einmal auf Schilderung angesetzt: so würde die Auslassung einem Italiener so geschienen haben, als jene seine Lobsatyre, auf ein schönes aber großnasichtes Mädchen, die alle Theile ihres Gesichts zum Himmel erhob, und bey Schilderung der Nase ohnmächtig aufhörte. Oder er mußte solche Züge, die sich nicht anders, als durch die Form anschauend machen ließen,

schon so schildern, und sich desto mehr an andern reizvollen geistigen Zügen erholen. Ich halte diese Vermischung auch zu sehr nach dem Geschmacke der Italiener, als daß sie sich durch die vorstehende Lessingsche Critik diese und dergleichen Schilderungen, von denen ihre Dichter voll sind, würden rauben lassen. Noch minder gilt die Ursache, warum Ariost mit seiner Schilderung Unrecht haben soll: „was für ein Bild geben diese allgemeinen Formeln? In dem Munde eines Zeichenmeisters, der seine Schüler auf die Schönheiten des akademischen Modells aufmerksam machen will, möchten sie noch etwas sagen; denn ein Blick auf dieses Modell, und sie sehen Stirn, Nase, Hand u. s. w. Aber bey dem Dichter sehe ich nichts.“ Eben als wenn der Dichter die Figuren, die er schildert, auch im Kupfer müßte vorstechen lassen? Wer hat nicht eine Nase, Hand, Stirn gesehen, und wem kostet es Anstrengung, sich eine Stirn, in den besten Schranken, den schönsten Schnitt einer Nase, die schmale Breite einer niedlichen Hand zu denken, jedesmal, da sie der Dichter nennet. Ich empfinde hierbey nicht so, wie Hr. L. mit Verdrusse die Vergeblichkeit meiner besten Anstrengung, so etwas einzeln sehen zu wollen; nachher aber jedes

zusammen zu setzen, mir Alles in Einem, und Eins in Allem zu denken, die Alcina mir mit jedem dieser Theile im Ganzen, deutlich, wie ein Zeichenmeister, zu denken — o die Anstrengung fodert ja nicht der Dichter von mir! er führte mich theilweise, zeigte mir in jedem Theile die Schönheit: da energisirte seine Muse, und warum nicht? da sie kein akademisches Modell von Schönheit, das man auf einmal in allen seinen Theilen sehen sollte, zu liefern unternahm.

Und soll die Dichtkunst keine schöne Gestalt schildern, weil ihre Theile coexsistent sind; so sollte Homer auch keine häßliche Gestalt, keinen Thersites geschildert haben, weil ihre Mißtheile eben so coexsistent sind, und auch coexsistent gedacht werden müssen, wenn ein Bild der Häßlichkeit werden soll. Lessing hat Homer durch sein Gewebe von kritischen Regeln selbst verwickelt, und nun will er mit ihm hinaus, wo er kaum durchkommt. „Eben weil die Häßlichkeit in der Schilderung des Dichters zu einer minder widerwärtigen Erscheinung körperlicher Unvollkommenheiten wird, und gleichsam, von der Seite ihrer Wirkung, Häßlichkeit zu seyn aufhöret, wird sie dem Dichter brauchbar. Mich dünkt, Hr. L. thue

einen Fehlstreich, um die Verlegenheit zu zerstücken. Wäre die Frage: wie kann der griechische Dichter einen Häßlichen schildern, da ihn doch der griechische Künstler nicht schildern mochte? so mag die Antwort gelten: die Figur tritt uns nicht mit einmal vors Auge: in der Schilderung des Dichters ist sie minder widrig: sie höret von der Seite der Wirkung auf unsern Anblick auf, häßlich zu seyn. Aber was soll das hier? Es wird einmal eine körperliche Gestalt geschildert, successive geschildert, da ihre Theile und Mißtheile doch zusammen existiren, da sie doch in Verbindung gedacht werden müssen, wenn der Begriff der Häßlichkeit aufkommen soll — weg also, mit dem Thersites, nach L. Grundsätzen, nicht weil er häßlich, sondern weil er ein Körper ist, weil er als körperliche Gestalt, und doch successiv, geschildert werden muß.

„Aber der Dichter kann ihn nutzen! er nutzt ihn zu — —" so kann er doch also Formen, körperliche Schilderungen nutzen? und wenn er sie nutzen kann, sind sie ihm erlaubt? worüber streiten wir denn? Kann er häßliche Formen nutzen, wie weit eher schöne? und sind ihm jene erlaubt, wie weit eher diese? So kann er doch also, wenn er Energie in sie

legt, auch körperliche Gegenstände schildern — was wollen wir mehr? Die Schärfe des Bogens hat nachgelassen: erschlaffet liegt er da! Mit einer solchen Zugabe hat Hr. L. den größten Theil seines Buches wiederlegt.

21.

Und wozu nutzet denn Homer den Thersites? Die Frage wird wieder homerisch, und in homerischen Fragen antworte ich so selten mit Hrn. L. gleich. „Homer macht den Thersites häßlich, um ihn lächerlich machen zu können. Durch seine bloße Häßlichkeit wird er nicht lächerlich; aber auch ohne dieselbe nicht seyn.“ Auf diese Assertion bauet Hr. L. einen Theil seiner Theorie des Lächerlichen, der ich lieber einen andern Ort und Grundlage wünschte, als hier.

In meinem Homer ist der Hauptcharakter Thersites nicht lächerlich, sondern häßlich; er ist kein lächerlich, sondern boshaft knurrender Kerl, er hat die schwarzeste Seele unter allen vor Troja *). Alle sitzen ruhig;

*) So machte ihn Ulysses
ου γαρ εγω σεο φημι χερειοτερου βροτον αλλον
Εμμεναι, οσσοι αμ᾽ Ατρειδης᾽ υπο Ιλιον ηλθον.
Iliad. β. v. 248. 249.

der einige Thersites lärmt noch umher *): er fängt, wahrhaftig nicht zum Spaße, sondern mit der bittersten Galle an, zu zanken: er schmähet die Könige, aber gewiß nicht als Hofnarr, sondern als Feind, als Todfeind. Wie derb und empfindlich **) schmälet er auf Agamemnon! auf seinen Geiz, auf seine Feigheit, auf seine Ungerechtigkeit! Und das alles, vor der Armee, verläumdend und lügenhaft, im dreusteſten Tone, als ein Richter der Könige! und dazu, als wäre es im Namen aller Griechen ***), als hätten ihn alle dazu gedungen! und in eben demselben Athem schimpft er die ganze Nation ****) selbst, schilt alle Griechen für Feige und Nichtswürdige, spricht in einem Tone, als hätte er mehr, als alle, gethan, müsse für alle sorgen, könne allen gebiethen, könne über alle urtheilen! Und noch nicht gnug! er muß noch einen Abwesenden *****), den Tapferſten der Griechen, den Achilles schmähen, und zwar mit der gräulich-

*) Iliad. β. 212.

**) v. 221. &c.

***) 227. — — ἅς τοι Αχαιοι διδομεν κ. τ. λ.

****) v. 232.

*****) v. 241.

sten Lüge schmähen, daß Achilles kein Herz habe — O der nichtswürdige, häßliche Kerl! Nach griechischen Begriffen konnte kein Nichtswürdigerer vor Troja gefunden werden.

Und wenn er noch das alles aus Dummdreustigkeit sagte! aber nun kennet ihn Homer besser: er war schon von jeher gewohnt, so pöbelhaft sich gegen die Könige zu setzen, um — den Griechen eine Freude zu erwecken, einen Gefallen zu thun *) — und nun wird der Kerl noch niederträchtiger, noch häßlicher. Nach griechischen Begriffen der Ehre, kann es keine häßlichere Seele geben.

Daher hassen ihn auch alle Griechen **): daher auch mitten in ihrer Betrübniß das Freudengelächter ***), da sich Ulysses seiner erbarmet, und ihn mit seinem Zepter zum Schweigen bringt: daher die allgemeine Stimme: „Ulysses hat nie eine herrlichere That gethan, als jetzt, da er diesen bösartigen Schwätzer gezüchtigt.“

So schildert ihn Homer mit jedem Zuge:

*) v. 215. ὅ, τι οἱ εισαιτο γελοιїον Αργειοισιν εμμεναι.

**) Iliad. β. v. 222. 223.

***) v. 270. &c.

so zeigt er sich selbst mit jedem Worte: so begegnet ihm Ulysses mit Auge, und Mund und Hand. Er wirft ihm den verächtlichsten Blick zu *); spricht und handelt mit ihm en Canaille; so beträgt er sich hintennach selbst: er hängt die Nase, krümmt den Rücken, und weint — verächtlichste, häßlichste Seele vor Troja! Nach griechischen Begriffen war der Werth eines Mannes, eines Soldaten, eines Helden auf edlen Stolz gegen sich selbst, auf Ehrerbietung gegen die, so Ruhm verdienten, auf männliche Wahrheitliebe, auf Achtung gegen das Publikum, auf freyen Gehorsam gegen die Obern, auf Ehre gebauet — in jedem Verstande war dies ein Ideal einer häßlichen Seele.

Und nach griechischen Begriffen muß auch eine so häßliche Seele keinen andern, als den häßlichsten Körper, bewohnen: so schildert ihn Homer: „Am Gemüthe der Bösartigste, am Körper der Häßlichste aller Griechen vor Troja **).“

Wo ist nun, daß Homer den Thersites

*) v. 245. υποδρα ιδων.

**) Αισχιϛος δ᾽ ανηρ υπο Ιλιον ηλθε v. 216.
— — ου χερειοτερος βροτος αλλος v. 248.

häßlich macht, um ihn lächerlich zu machen? Ihn als Possenreißer vorführen, will er wahrlich nicht: blos ein Mißverstand des griechischen Ausdrucks *) hat Hrn. L. und andre dazu verleitet. „Er war so niederträchtig, sagt Homer, daß er seine Pflicht vergaß, mit den Königen zankte, sich Prügel verschaffte, blos, um den Griechen mit seinen Reden eine Freude zu machen; — nichtswürdige Seele! die alle für so mißvergnügt, so häßlich knurrend hält, als sich selbst, die allen durch ihre Bosheit einen Gefallen zu thun glaubt. So erkläre ich Homer, und finde diesen Zug dem ganzen Gemälde seiner Reden, seiner Handlungen gleich, niederträchtig, häßlich. So nimmt ihn Ulysses: er schilt seine Bosheit, verachtet seine Feigheit, straft seinen Trotz; so nehmen ihn die Griechen: sie hassen ihn, hören ihn mit Unwillen, und freuen sich, da sein Rücken blutet: so tritt er vor, so wird er abgefertigt.

Ich sehe also nicht, daß die γελοιον sein Hauptcharakter ist, noch minder, daß dieser Charakter ohne Häßlichkeit nicht seyn könnte, wie Hr. L. philosophirt. Ein häßlicher Kör-

*) Τι οἱ εισατο γελοιϊον Αργειοισιν Εμμεναι — — — V. 215.

per, und eine häßliche Seele, was giebt dann das für einen Kontrast des Lächerlichen! Nach griechischen Begriffen gehört nichts besser zusammen, und auch Homer giebt ihm den häßlichen Körper, eben um den Unwillen gegen ihn zu bestärken, um seine häßliche Seele uns sichtbar vor Augen zu stellen, um uns den Kerl durchaus verächtlich zu machen. Das Lächerliche ist so wenig die Hauptfarbe, im Thersites, daß selbst die Züge, die man dahin zu ziehen pflegt, sein unendliches Geschwätz *), sein vieles Geräusch **), sein Pöbelausdruck ***), sein Zweck ****), um den Griechen einen Gefallen zu thun — nicht den Lustigmacher, sondern nach griechischen Begriffen, den in allem nichtswürdigen Menschen schildern. Selbst, daß die Griechen über ihn lachen, ist Schadenfreude, ist ein Gelächter des Hasses; nicht die unschuldige Freude über eine lustige Prise, die unschuldig lächerlich wird. Wäre Thersit ein solcher; er sey auch dumm, er sey auch häßlich am Körper; wenn er nicht boshaft han-

*) Αμετροεπης

**) Εκολωα.

***) Επεα ακοσμα, ȣ κατα κοσμον.

****) Τι οι εισαιτο γελοιϊον Αργειοις.

delte — o so vergebe ich es Ulysses nicht, daß er so mit ihm umgehet. Laß den Häßlichen, der sich schön, den Dummen, der sich klug, den Feigen, der sich tapfer dünkt, nur immer ohne blutige Schwiele auf dem Rücken laufen! Laß o Ulysses, nur immer deinen Zepter ruhen, und wenn du nach deiner Klugheit dich selbst kennest, so sprich zu dem, der dir blos lächerlich auf der Nase spielt, was Onkel Tobias Shandy zu jener Fliege: „Geh, armer Teufel! warum sollte ich dir was thun? die Welt ist gewiß weit gnug, mich und dich zu fassen." Thust du das nicht? willst du einen häßlichlächerlichen dafür abprügeln, daß er häßlich und lächerlich ist? Ulysses so — —

Doch so ist der homerische Thersites nicht; er verdient, was er bekam: wir sagen mit den Griechen im Homer: „nie hat Ulysses edler gehandelt, als jetzt!" wir gönnen ihm gern seine Tracht Schläge. Wo bleibt also das Unschädliche, das ου φθαρτικον, das Aristoteles zum Lächerlichen fodert? dem Ulysses und Agamemnon schadet freylich sein bösartiges Verläumden nicht; aber für seinen eignen Rücken geht es nicht so gut ab; denn wem wird ein blutiger schwielenvoller Rücken, als ein

ου φθαρτικον τι, oder, als ein gutes Unterkleid dünken. Auch den Griechen konnten Schläge, als Schläge, kein Schauspiel des Lächerlichen scheinen; wenn ihr schadenfroher Haß gegen Thersites ihnen nicht in dieser Strafe das: Nicht zu viel! das Viel mehr verdient! hätte fühlen lassen. Der erste Strich vom Lächerlichen, das Unschädliche, ist also ziemlich zweifelhaft: und der andre, der Contrast zwischen Vollkommenheiten und Unvollkommenheiten, erliegt bey Thersites unter dem Eindrucke des Unvollkommenen, des an sich selbst Häßlichen. Auch wer ein Grieche werden kann, wird Thersites in diesem Lichte sehen.

Nur weil Homer keine einzige Person seiner Welt zum Ideal des höchst Vollkommnen oder Unvollkommnen machet: so vertreibet er auch hier die übermäßige Farbe des Häßlichen etwas, daß sein Thersites nicht vor allen Figuren seines Gedichts vorrufe. Hat er kein Gutes, so hat er doch noch das Gute an sich, daß er auf sich selbst einen Werth setzt, daß er, seine Beredsamkeit, seine Klugheit und Ehrlichkeit mag so leidig seyn, wie sie will, sich doch diese Häßlichkeit nicht zutrauet: so wird der sonst ganz und gar Verachtens=Has=

senswürdige doch etwas leidlicher; es geht auf ein Lächerliches hinaus. Nur ist dieses Letzte so sehr Nebenzug, es liegt so wenig in seinem Charakter, daß es sich, als ein fremder Zug, nur vorübergehend, nur hinten nach einmischet. Homer läßt seine Häßlichkeit auf etwas Unschädliches auslaufen, um sein ganz Häßliches, ganz Verabscheuungswürdiges zu lindern; nicht aber umgekehrt: „Homer macht den Thersites häßlich, um ihn lächerlich zu machen: nicht seine bloße Häßlichkeit macht ihn lächerlich; aber auch ohne Häßlichkeit wäre er nicht lächerlich geworden u.s.w. Schöne Unterscheidungen! nur Schade, daß Homer an ihnen so unschuldig ist, als ich. Sein Thersit ist ganz häßlich, nur es nimmt mit ihm ein lächerliches Ende. Gesetzt indessen, Thersites wäre der, für den ihn Hr. L. erkennet: so sind seine Beobachtungen überhaupt, philosophisch und richtig.

Nun aber hat eben dieser lächerliche Thersites unschuldiger Weise zu einem andern Buche von 284 Seiten Gelegenheit geben müssen, in welchem er s. v. die Hauptfigur ausmacht. Hr. Klotz hat ihn würdig geachtet, meistens über ihn ein Bändchen Epistolarum Homericarum (vielleicht ein zweyter Riccius) zu

schreiben, und ihn darin feyerlich in die Acht zu erklären, in den Bann zu thun, ins Feuer zu werfen — kurz, aus Homer auszurotten. Ich habe gesagt, daß über Thersites die homerischen Briefe geschrieben; denn außer dem, daß er ihnen den meisten Inhalt, d. i. die meiste Gelegenheit, umher zu schwärmen, verschaffet; so würde ich, wenn ich Verfasser der Briefe wäre, es meinem Leser danken, wenn er die übrigen Malereyen, so ohne Prüfung, vorbeyschleichen lässet.

Hr. Klotz also macht nach einem Eingange von achtzehn Seiten, in denen er uns, nach seiner Gewohnheit, nichts mehr sagt, als: ich bin auf dem Lande, und lese die sehr neue Bemerkung *): daß ein großer Geist auch Fehler habe — daß Homer selbst zuweilen schlummere, daß man diese Stellen des Schlummers bemerken dürfe — daß Er — — und nach aller gesteigerter Erwartung kommt das große und breite Beyspiel: „daß Homer geschlummert, glaube ich, erhelle an den Orten, wo er, — es sey nun, daß er sich damit nach den Sitten seines Zeitalters bequemet, die noch nicht gnug gefeilt waren, und

*) Klotz, epist. Homer. p. 24.

bey ihrer Einfalt etwas Bäurisches und Rauhes haben; oder weil es schwer ist, zurück zu halten, wovon wir glauben, es werde den Lesern Lachen erwecken; oder durch einen Fehltritt seiner Beurtheilungskraft — kurz! wo er sich zu dem herab läßt, wovon ich halte, es schicke sich zu der Würde und Ernsthaftigkeit des epischen Gedichtes ganz und gar nicht. Ich meine aber, daß Homer dadurch, daß er zuweilen, an einem sehr unschicklichen Orte, seine Leser lachend machen will, daß er dadurch sein göttliches Gedicht mit nicht leichten Flecken besudele, die ihm (dem Gedichte nämlich) eine nicht geringe Verunstaltung, dem Leser aber — Verdruß erwecken. Die Sache wird aus dem zweyten Buche erhellen — —" Ob ich gleich meinen ernsthaften Autor sehr ehrerbietig, wie ein Dekret der Sorbonne übersetze, und seinen Styl, der im vollen Monde gebildet worden,

— — for scull
That's empty, when te Moon is full.

mit allen seinen Gelenken und Gliedern gern ganz liefre; so kann ich doch ein Paar Seiten überspringen, in denen er Homers Auftritt des Thersites vorbringt. Was Homer gesagt,

ist mir was Altes, aber was darüber gesagt wird, etwas Neues. „Nun will ich nicht läugnen, daß Homer alles gesammlet, was den Anblick des Menschen häßlich und lächerlich machen kann; und auch das sehe ich leicht ein, warum Claudius Belurgerius (v. Nic. Erythraei Pinacoth. p. 205. & Vincent. Paravicini sing. Erud. Cent. III. n. 12. p. 150.) sich an diesem Bilde des Thersites, von der Hand eines geschickten Künstlers gemalt, so sehr ergötzet. Immer aber wollen wir den Spruch Quintiliani betrachten: Nihil potest placere, quod non decet, zu Deutsch: Nichts kann gefallen, was nicht anständig ist. Wenn dieser Mensch etwa in einer Satyre, oder in einem andern Possengedichte aufträte: so würde er mich nicht wenig ergötzen, und ich würde dem Dichter gern das Lob des Witzes, und der Erfindung ertheilen.

„Sed nunc non erat his locus &c.&c.

Mit Erlaubniß des Hrn. Chr. Ad. Klotzius, und Claudius Belurgerius will ich hier eine lange Stelle aus Horaz, und Beyspiele aus Virgil, Tasso, und wer weiß woher? übergehen, die von der Belesenheit des Hrn. Briefstellers zeigen, und den Satz hier

durch sich selbst, am besten bestätigen: daß manches zu sehr unrechter Zeit kommen könne. Ich will bey Thersites bleiben. „So wie es unschicklich ist, in einer Scherzsache Trauerspiele zu erwecken, so auch in einer ernsthaften Sache zu lachen, wer würde das für anständig halten? hier wollen wir nicht lachen, wir sind voll Erwartung, die uns der Poet selbst eingeflößet, was die Sache für einen Ausgang nehmen wird. Wir sehen das ganze Kriegsheer erregt, zusammen laufend: wir wollen wissen, ob die Griechen wieder die Waffen ergreifen, oder nach Hause gehen werden: und siehe! da stößt uns jenes Fratzengesicht (zu Griechisch μορμολυκειον!) auf, und hält uns Eilende bey der Schleppe zurück. Wir widerstreben, wir sind auf den unwillig, der uns das Ungeheuer zuschickte, und da, wo wir ernsthaft, nicht blos seyn wollten, sondern auch mußten, lachen wir leider. Alle Hochachtung für des Hrn. Klotzius Ernsthaftigkeit und seine Schleppe! wollte ich hier nur ein Paar Kleinigkeiten fragen: ob nämlich Homer uns mit einer Bürgermeister = oder Scholiasten = Perücke vorsinge? ob sein Thersites denn als eine Possenfigur, als ein Ding zum Lachen auftrete? Ist dies

nicht, tritt er jetzt in diesem kritischen Zeitpunkte, als ein Redner im Namen der ganzen griechischen Canaille auf, alles abzusagen, was solche Thersites in der griechischen Armee auf ihren Herzen hatten: gewiß! so kann Homer keinen gelegenern Zeitpunkt finden, als diesen, und das Colorit, in dem Thersites erscheint, ist so dem Epischen Tone gemäß, daß ich mir ihn in keinem andern denken kann. Nicht häßlicher; sonst verdient er den Augenblick todtgeschlagen zu werden; nicht frömmer; sonst würde er schweigen, und so würde kein Herold seyn, der auch die Stimme des Pöbels einmal hören ließe. Ich bin also vor meiner Schleppe und vor einem unanständigen Lachen sicher! Der ernsthafte Homer aber, der seinen Thersites ganz anders, nämlich als ein unnützes Fratzengesicht, als ein Ungeheuer, das sich zum Lachen vordrängt, kennet, und davor sehr bange ist, fährt fort:

W e n n w i r hingegen den Menschen w e g w e r f e n, wenn wir alle die Verse w e g s c h n e i d e n, laßt sehen, ob w i r n i c h t e i n e e r n s t e M i n e b e h a l t e n w e r d e n? Ich sage es noch einmal, Homers Thersites gefällt mir nicht, und wird mir nie gefallen, wenn ihn auch Medea wieder verjüngte. Wegjagen wollen

wir den Menschen, oder wenn er sich widersetzte, und sich erkühnte, Uns auch, so wie die griechischen Feldherren, zu schmähen, so soll er mit umgedrehetem Genicke heraus. Zwar zweifeln wir nicht, daß auch Er seine Vertheidiger finden, daß sich Einige finden werden, die an den artigen Jungen nicht wollen Hand angelegt haben. Denn es giebt Leute, die mit den Musen und mit der Philosophia in keinem Umgange, in keiner Bekanntschaft stehen, die die Wissenschaften blos als Handwerk gelernt, die da schreyen u. s. w. —" Wehe mir! dieser scheltende sehr ernsthafte Ton geht eilf Seiten durch, und wie sollte ichs nun wagen, einen Thersites Homers zu retten, der ohne Grund und Ursache verurtheilt ist. Wehe mir! so gehöre auch Ich alsdenn unter die Leute, die mit den alten Jungfern, den Musen, und mit der ehrbaren Dame Philosophia in keinem Umgange stehen, denn ich hätte geglaubt, Thersit wäre zu viel geschehen. Ich lege also voll ernsthafter Ehrerbietung die Hand auf den Mund, und reiche blos mit geziemender Achtung dem h. t. größten Kenner Homers in Deutschland diesen alten Dichter zum nochmaligen Durchlesen dar: denn aus diesen und andern Urtheilen, die er über Homer hie und dort

gefället, haben viele Leser mit Recht gemuthmaßet, er kenne denselben vielleicht nur noch aus dem ersten flüchtigen Durchlaufe, den er, wie er uns selbst mit der liebenswürdigen Offenherzigkeit erzählt *), einmal mit seinem Stubenburschen in 24 Tagen durch den ganzen Homer hin angestellet, um nur ohngefähr etwas von der Form des ganzen Werks zu wissen, und sich eine Copiam vocabulorum anzuschaffen. Nun kann dies freylich noch nicht heißen Homer in Homers Sinne lesen, und es scheint aus diesem flüchtigen Durchzuge ihm manches aus Homer entwischet zu seyn, manches aber sich in ihm angeklebet zu haben, was nur Er so bemerket. Künftig kann ich

*) Hortabatur vero idem (Baumeisterus) me inprimis ad studium graecarum litterarum, quarum in me erat *levis cognitio*. Hinc vna cum Neomanno, aequali et familiari meo, diuina Homeri carmina non tam legi, quam deuoraui, vt intra viginti circiter quatuor dierum spatium omnia perlegeremus. Fuit enim tum nobis illud tantum modo propositum, vt formam *aliquam* magni operis et *speciem* animo informaremus atque *verborum nobis compararemus copiam*. In praef. Eleg. p. 8.

davon mehr Proben geben; jetzt wiederhole ichs von Thersites. Wie ich ihn kenne, ist er nicht da, um lächerlich zu seyn, um uns die Schleppe zu zerreißen, um uns zum ungeziemenden unartigen Lachen zu bringen. Noch ist er da, um blos häßlich zu seyn, damit doch nicht lauter schöne Leute vor Troja seyn mögen. Noch ist er am unrechten Orte da, daß man ihm das Genick umdrehen dürfte. Er gehört mit zur Handlung des Gedichts, und ist der Mund des griechischen Pöbels, der sich jetzt erklären soll oder gar nicht. Er ist nicht lächerlich, sondern häßlich, und um nur dies Häßliche einiger maßen zu lindern, so läßt es Homer auf Einen verkleinernden Zug hinauslaufen: statt ihn als Kronverbrecher zu tödten, ihn nur gelinder strafen; statt ihn ganz zum Abscheue zu machen, versöhnt er ihn durch einen Nebenzug zuletzt mit dem Herrn. Ihm einen andern Charakter zu geben, heißt aus der lateinischen Uebersetzung urtheilen, und in homerischen Briefen dieses an Tag zu legen, ist *) — Doch ich kehre lieber zu meinem lieben

*) Die lateinische Uebersetzung freylich spricht von verbis *scurrilibus*, von dem *non prout dicebat*, von dem quodcunque videtur *ridiculum* Argivis; und aus

Lessing, bey dem ich überall unterhaltende Gründe finde —

22.

Und zwar jetzt zu ihm als Psychologen. „Der Dichter nutzt die Häßlichkeit, um die vermischten Empfindungen des Lächerlichen und Schrecklichen hervorzubringen.“

Zuerst bemerke ich: daß so verschieden an sich diese zwo Gattungen vermischter Empfindungen Schreckliches und Lächerliches seyn mögen, so bald können sie sich in einander verwandeln. Das Schreckliche, als unschädlich erkannt, wird eben, weil es uns schrecklich dünkte, lächerlich; das Lächerliche, als schädlich erkannt, eben weil es uns nur lächerlich dünkte, schrecklich. Vielleicht werden beyde also das Häßliche aus Einer Ursache, ihrer verwandten Natur nach, nutzen? Wir wollen forschen:

> ihr kann man also sicher den Thersites, so in lateinische Phrases übersetzen: hic homo *scurram agere*, *risum reliquorum Graecorum* captare, solebat, *dedecet* carminis grauitatem etc. Alles nach der lateinischen Uebersetzung gut und richtig; wer wird aber Homer in einer lateinischen Uebersetzung lesen?

Nicht alles Lächerliche darf häßlich seyn. Unter der großen Menge unschädlicher Kontraste zwischen Vollkommenheiten und Unvollkommenheiten giebts zwar auch einen, der — häßlich schön heißt, und sich auf mancherley Weise äußert, z. E. häßlich seyn, und sich schön dünken, häßlich seyn und für schön erkannt werden, häßlich seyn, und durch Auszierung schön seyn wollen u. s. w. Allein, diese eigne Gattung lächerlicher Kontraste macht noch nicht alle Gattungen, die ganze Art aus. Der Schwach-starke, der klein Große, der unwichtig Witzige in jeder Art, sind eben solche lächerliche Geschöpfe, als der häßlich Schöne.

So darf auch nicht alles Schreckliche häßlich seyn. Wenn ein Wesen seiner höhern Natur, seiner größern Uebermacht wegen, uns Schrecken *) gebietet; so darf dies Schreckliche weder in dem Gegenstande mit Formen, noch in unsrer Seele mit Empfindungen des Häßlichen vergesellschaftet seyn. Ein Ungewitter z. E. oder wenn ichs in ein Bild verwandele, ein donnerwerfender Jupiter, kann fürchterlich, schrecklich seyn, aber ohne Verzerrung des Gesichts, ohne häßliche Formen.

*) Die meisten homerischen Götter sind schrecklich; aber deßwegen auch häßlich?

Ein brüllender Löwe z. E. kann selbst, wenn ich mich in Sicherheit fühle, mir ein schrecklicher, ein schaudervoller; keinesweges aber deßwegen ein häßlicher Anblick seyn.

Es folgt also: daß, um die vermischten Empfindungen des Lächerlichen oder Schrecklichen hervorzubringen, Häßlichkeit nicht jedesmal, nicht schlechthin als Ingredienz gebraucht werden dürfe. Es wird daher dem Wesen einer Kunst anheim gestellt werden können, ob sie das, was sie nicht brauchen darf, brauchen könne, was sie nicht schlechterdings brauchen darf, hie und dort brauchen wolle. Ich fahre fort:

Unter den unschädlichen Kontrasten, die das Lächerliche machen, giebts namentlich auch den Kontrast des häßlich Schönen; zum Lächerlichen also kann Häßlichkeit wirklich ein wesentliches Ingredienz seyn, um es hervorzubringen. In schrecklichen Gegenständen gehört die Form der Häßlichkeit eigentlich gar nicht mit zu der Idee des Schädlichen, des Furcht erregenden selbst; Schauder und Unwille am Häßlichen sind zwo Empfindungen, die in ihrer Natur verschieden sind: folglich kann zum Schrecklichen das Häßliche nie eigentlich als wesentliches Ingredienz wirken: nie

es also hervorbringen. In Parallelen läßt sich daher kaum ihr beyderseitiger Gebrauch behandeln.

Wo das Häßliche zum Lächerlichen zutrift: da treffe es wesentlich zu: es gehöre mit zum Kontrast: es kann nicht wegbleiben. Wo es wegbleiben kann, ists auch ein Kennzeichen, daß es wegbleiben muß — So erklärt Hr. L. mit Recht es für eine alberne Mönchsfratze, daß der weise und rechtschaffene Aesop in der häßlichen Gestalt Thersites durch dieselbe im Kontrast seiner schönen Seele lächerlich werden solle.

Träfe aber das Häßliche zum Schrecklichen; so könnte es blos als Nebenidee zutreffen; es gehörte nicht in die Empfindung des Schauders. Es muß also nicht anders als wie ein Nebeningredienz zugemischt werden: damit es die Hauptempfindung ja nicht schwäche, damit der Schauder nicht Unwille werde, wenn ers nicht werden soll.

Wo ein Gegenstand durch das Ingredienz des Häßlichen lächerlich werden soll; da kann er, so lange er in den Grenzen der Wahrscheinlichkeit bleibt und den Kontrast abwieget, nie zu häßlich seyn. Aber das Häßliche zum Schrecklichen kann allerdings zu sehr ver-

stärkt, und als Hauptingredienz behandelt, das Schreckliche wirklich hindern. Einen Gegenstand ganz häßlich fühlen, so daß die Idee des Unwillens, des Ekels, jede andere verdunkelt, heißt gewiß nicht, ihn ganz fürchterlich empfinden. Das Gefühl des Schrecklichen ist Schauder der Furcht: das Blut tritt zum Herzen zurück: Blöße bedeckt das Gesicht: Kälte läuft den Körper herab; bald aber nimmt sich die Natur zur Selbstvertheidigung zusammen: das Blut tritt verstärkt in seinen vorigen Gang: die Wangen röthen sich: das Feuer breitet sich wieder aus: die Furcht ist vorbey: der Schrecken ist in Zorn verwandelt. So erzeugte, gebar und tödtete sich die Empfindung des Schrecklichen. — Aber die Empfindung des Häßlichen wie weit anders: der Mißton, die widerwärtige Erscheinung, die wir häßlich nennen, wirkt auch in meinem Nervengebäude Mißton, Widerwärtigkeit: es bringt meine Saiten der Empfindung widrig an einander; es krallet in meiner Natur. Die Empfindung des Häßlichen durchläuft also meinen Körper ganz anders, als das Gefühl des Schrecklichen: sie gehören nicht in Eins.

Und auch zusammengeschlagen vermischen sie sich kaum. Der grausame Richard der

Dritte erregt mir Schrecken; der an Seele und Körper häßliche Richard Abscheu. Die Häßlichkeit seiner Seele, den Abscheu meiner Empfindung gegen ihn, kann wohl die Häßlichkeit seines Körpers verstärken; mit meinem Schrecken aber, mit seinem Charakter des Fürchterlichen, hat sie nichts zu thun. Wenn ich die abscheuliche Seele Edmunds aus einem wohlgebildeten Körper sprechen höre: so kann ich den schönen Körper noch beklagen, der einer so schwarzen Seele zur Wohnung dienen muß; ich kann ihn lieben, wenn ich seinen Einwohner hasse: der Abscheu an der Seele wird also durch den Körper nicht verstärkt, oder ich will noch mehr sagen, geschwächet. Aber der Schrecken, welcher die schwarzen fürchterlichen Anschläge Edmunds erregen, ist ganz etwas anders, er wirkt, ohngeachtet seines schönen Körpers, eben so in vollem Maaße. Edmund, der Bösewicht, ist mir abscheulich; Edmund, der schädliche Bösewicht, schrecklich.

Wenn ich es also Hrn. Lessing zugebe: „daß schädliche Häßlichkeit allezeit schrecklich sey," so wird Hr. L. es mir zugeben, daß sie es nicht wegen ihrer Häßlichkeit, sondern blos wegen ihrer Schädlichkeit sey: daß also der Dichter durch das Häßliche nie die Empfindung

des Schrecklichen hervorbringen, daß er sie, eigentlich gesprochen, nie verstärken könne: kurz, daß Schreckliches und Häßliches, zwo ganz verschiedene Arten der Gegenstände; Furcht und Abscheu zwo ganz verschiedene Arten der Empfindung seyn. Herr Lessing hat vielleicht sagen wollen: „Abscheu gegen die häßliche Seele des andern wird durch Abscheu an seinem häßlichen Körper verstärkt: der Dichter könne sich also der Formen des Häßlichen bedienen, um Abscheu zu verstärken.“ Alsdenn hat er Recht; aber auch keine Verschwisterung der Empfindungen angegeben: denn Abscheu bleibt Abscheu; das Häßliche, das Abscheuliche sey in Seele oder Körper.

Ich habe die Empfindung am Häßlichen der Formen Abscheu genannt: Hr. L. glaubt, sie Ekel nennen zu können, und gehet darin von Hrn. Mendelsohn ab, der Ekel nur in den niedrigen Sinnen Geschmack, Geruch und Gefühl; nicht aber in Gegenständen des Gesichts, und kaum des Gehörs finden will. Der Sprachgebrauch, der in Sachen, wo es auf nichts als Gefühl ankommt, immer gehört werden kann, scheint auf der Seite des letztern Philosophen; nur, wenn ich nicht irre, mit folgenden Unterscheidungen.

Im eigentlichen Verstande scheint Ekel dem Sinne des Geschmacks zuzukommen; nicht aber blos übermäßige Süßigkeit, sondern jede widrige Berührung unserer Geschmacksnerven verursachet Ekel. Daher die große Verschiedenheit des Geschmacks auf verschiedenen Zungen, nachdem ihre Fibern so und nicht anders gestimmt sind, so und nicht anders angenehm oder widrig werden können. Hier ist also Ekel eine Haupteigenschaft des Uebelgeschmacks, der nicht von der zu langen Dauer einförmiger Berührungen unsrer Geschmacksfibern, wie Hr. Mendelsohn meinet: sondern, wie ich glaube, von jeder unserer Natur widrigen Berührung derselben herrühret. Gewisse Geschmacksarten sind ekelhaft nach der allgemeinen Empfindung; andere nach dem Eigensinne Einer Natur, das ist, nach der besondern Spannung der Fibern in diesem einzelnen Subjekte. Gewisse Arten des Ekels sind angebohren, wenn die Werkzeuge des Geschmacks ursprünglich so und nicht anders gebildet sind; andre sind angewohnet, und durch lange Associationen der Ideen zur Natur geworden. Einiges ist ekelhaft, wenn wirs kosten; ein anderes, wenn wirs gekostet haben, nach dem die widrige Berührung schnell oder langsam geschahe u. s. w. Das Ekelhafte,

was in Gegenständen des Geschmacks das Auge präoccupirt, ist nichts als Wiederholung voriger Sensationen, aber eine so starke Wiederholung, daß sie selbst Sensation erregt, und also mit derselben vermischt wird. — In Gegenständen des Geschmacks hat also das Auge nichts Ekelhaftes.

Geschmack und Geruch sind in unsrer Natur durch ein geheimes Band der Organisation vereinigt: die Stärke des Einen pflegt nicht ohne die Stärke des andern zu seyn, und der Verlust des Einen den Verlust des andern nach sich zu ziehen. Zunächst also kommt der Ekel dem Geruche zu, durch eine widrige Bewegung der Geruchsfibern; darf ich aber sagen, daß er ihm blos zukomme, durch das Band der ähnlichen Organisation mit dem Geschmacke? Ich glaube fast: auch ein ekelhafter Geruch erregt Erbrechen, d. i. widrige Berührung der Geschmacksorgane. Er äußert sich also durch den Geschmack: er kommt dem Geruche zu, blos als einem mit dem Geschmacke verbundnen Sinne: jeder andere unangenehme z. E. zu starke, zu betäubende Geruch heißt nicht ekelhaft.

Dem Gefühle kommt Ekel schon sehr uneigentlich zu. „Eine zu große Weichheit der

Körper, die den berührenden Fibern nicht gnug widerstehen", z. E. ein Antasten des Sammets, feiner Haare, ꝛc. kann im eigentlichen Verstande eben so wenig ekelhaft heißen, als das sogenannte Kitzeln: es ist Widrigkeit, ein heterogenes Gefühl, eine heterogene Berührung, als ich mag: und zwar Widrigkeit durch das zu Sanfte. Nun giebts eine andere Widrigkeit, das Gefühl einer heterogenen Nervenspannung, durch das zu Heftige, zu Gewaltsame. So kreischt uns ein Griffel ins Ohr, der einen Stein hinunter krallet: wir fühlen unser ganzes Nervengebäude widrig erschüttert: wir wollen aus der Haut fahren; aber erbrechen wollen wir uns nicht. Widrig ist der Gegenstand für unser fühlendes Ohr; nicht aber ekelhaft.

Dem Gehöre, als solchem, kommt Ekel noch minder zu: denn „eine unmittelbare Folge von vollkommenen Consonanzen „kann Ueberdruß, aber eigentlich nur dem Ekel erwecken, bey dem Geschmack der Hauptsinn wäre, und die Süßigkeit der Töne nur empfände, so fern sie mit der Süssigkeit, in Ansehung des Geschmacks, Aehnlichkeit hätte. Ein solcher allein würde in der übermäßigen Consonanz auch eine Aehnlichkeit mit übermäßiger Süßig-

keit, folglich an Tönen, Ekel empfinden; kein andrer! Ich sage, mit Fleiße empfinden, dunkel empfinden; denn von dem klaren Hinzudenken ist hier nicht die Rede.

Endlich: ekelhafte Gegenstände fürs Auge. Hr. L. glaubt, „daß ein Feuermal in dem Gesichte, eine Hasenscharte, eine gepletschte Nase mit vorragenden Löchern, ein gänzlicher Mangel der Augenbraunen, sich wohl so nennen ließen: daß wir etwas dabey empfinden, was dem Ekel nahe komme, daß, je zärtlicher das Temperament ist, wir desto mehr von den Bewegungen im Körper fühlen werden, die vor dem Erbrechen vorhergehen.“ Ich mag bey so unsichern Sachen des dunkelsten Gefühls über Namen nicht streiten: indessen dünkt mich, daß das zärtlichste Temperament, und dazu im zartesten Zustande der Empfindung, z. E. eine schwangere Frau, solche Gegenstände eher widrig, als ekelhaft nennen, eher davor zurück schaudern, und in Ohnmacht fallen, als sich darüber erbrechen werde: daß die unangenehme Empfindung immer also eher Widrigkeit des Gefühls, Abscheu des Anblicks, als Ekel, zu nennen sey. Es sey indessen darum, daß ein solcher Anblick Bewegungen erregen kann, die vor dem Erbrechen voraus gehen: giebt

Hr. L. eben damit das Erbrechen nicht für die sicherste Wirkung des Ekels an? Und da das Erbrechen eigentlich nur dem Sinne des Geschmacks zukommt: so muß, wenn das Auge Ekel empfände, es blos durch eine Association von Geschmacksideen solchen empfinden, und über die Zärtlichkeit des Temperaments mag ich nicht streiten.

Gnug für mich: daß Ekel eigentlich nur dem Geschmacke, und dem Geruche, als einem mit dem Geschmacke verbundnen Sinne, zukomme. Das grobe Gefühl der übrigen Sinne empfindet Widrigkeit, und nicht Ekel; es sey denn, daß in diesem und jenem Subjekte das Gefühl eines Sinnes in der körperlichen Organisation, oder in dem zur Natur gewordnen Laufe der Begriffe mit dem Geschmacke, und dem Geruche, gleichsam in näherm Bande stehen. Es giebt nämlich Menschen, bey denen der Geschmack, mithin auch der Geruch, unter den groben Sinnen gleichsam die herrschendsten sind, und den sinnlichen Empfindungen insgesamt also Ton zu geben vermögen: bey solchen kann sich ein widerlicher Anblick, ein widriger Schall, ein widriges Gefühl mehr dem Ekel nähern: d. i. Bewegungen erregen, die vor dem Erbrechen voraus zu gehen pflegen. Allein,

diese Besonderheit in der Stimmung des Nervengebäudes hindert nicht, daß auch in ihnen unmittelbare Widrigkeit des Gefühls, Gesichts, Gehörs, von der mittelbaren Widrigkeit in diesen Sinnen durch Hülfe eines fremden Sinnes, des Geschmacks, unterschieden seyn sollte. Das Ekelhafte kann sich mehr oder weniger, nach dem die Organisation gestimmt ist, in jede unangenehme sinnliche Empfindung einmischen; nicht aber jede unangenehme sinnliche Empfindung, jede Widrigkeit in einem Sinne ist deßhalb Ekel.

Kommt also der Ekel vorzüglich dem Geschmacke, und andern Sinnen nur in so fern zu, als sie mit ihm verbunden sind, oder sich an seine Stelle setzen können: so —

Gilt erstlich auf die Frage: Warum ist in den schönen Künsten und Wissenschaften der Ekel nicht schön? die Ursache so allgemein nicht; weil der Ekel blos den dunkeln Sinnen zukommt: denn dem dunkelsten Sinne unter allen, dem Gefühle, kommt er nicht zu.

Noch minder ist der Widerwille, den Häßlichkeit wirket, so gänzlich von der Natur des Ekels, als Hr. L. meinet; denn Häßlichkeit äußert sich blos dem Auge; Ekel eigentlich nur dem Geschmacke.

Am mindesten also kann sich zur Nachahmung das Ekelhafte vollkommen so, wie das Häßliche, verhalten. Lasset uns jede der dreyerley Nachahmüngen des Lächerlichen, Häßlichen, Ekelhaften durchfragen.

23.

Das Häßliche kann in der Dichtkunst gebraucht werden, um das Lächerliche zu erwecken, und, wie gesagt, hat die Dichtkunst alsdenn in Veranstaltung der Formen keine andre Einschränkung, als Wahrscheinlichkeit und Gleichgewicht des Kontrasts, nämlich das scheinbar Schöne. Aber das Häßliche, ein Ingredienz des Lächerlichen bey dem Maler? Kann der Maler sein Häßliches in Kontrast des seyn wollenden Schönen setzen, daß das Lächerliche hervorblickt: so wohl. Da dies aber selten ist, da selbst bey der geistreichsten hogarthschen Composition die Malerey immer augenscheinlicher häßliche Formen, als den lächerlichen Kontrast durch häßliche Formen schildert: so bleibt sie gleichsam körperlich, um dem Dichter des Lächerlichen folgen zu können. Der Dichter trifft den Geist des Lächerlichen durch das Häßliche; der Künstler bleibt am

Körper des Häßlichen kleben — und die Hauptsache ist unsichtbar. Jener stimmt meine Seele, und mein Mund lachet willig; dieser kitzelt mich häßlich, und ich soll lachen!

Das Häßliche zum Schrecklichen? Nichts! in Poesie und Malerey nichts. Weil aber der Dichter Abscheu erregen: eine abscheuliche, bösartige, grimmige Seele an sich schon, wird sich durch häßliche Verzerrungen äußern. Soll der Abscheu verstärkt werden; so gebe er ihr ganz einen häßlichen Körper: denn wie anders kann wohl das Wohnhaus seyn, das sie sich gebauet, in dem sie so lange gewirket? Soll der Abscheu sich in Mitleid brechen; will der Dichter in Entfernung eine Seele zeigen, die besser seyn könnte: so mildre er ihren Abscheu wenigstens durch Strahlen ihrer guten Anlage, durch einen nicht häßlichen Körper. Der Maler hat hier Schranken seiner Kunst: denn wie selten will diese wohl Abscheu, höchsten Abscheu erregen? und wenn sich mit dem Häßlichen kein Schrecken, sondern nichts, als Abscheu, erreichen läßt: wie frey geht der Künstler aus?

Das Ekelhafte endlich — hier bin ich mit Hrn. L. gar nicht einig. Das Wiesel, das Sokrates unterbrach, ist an sich kein ekelhaf-

ter Gegenstand, und die ekelhaften Züge, die Aristophanes sonst einmischt, sind ein Geschenk an den griechischen Pöbel, das wir demselben auch lassen können. Alle hottentottische Erzählungen, so bald sie den Ekel zur Hauptwirkung haben, so dünken sie mir Ausgeburten des brittischen Ueberwitzes und bösen Humours. In Hesiods Abbildung der Traurigkeit bin ich mit Longin von einerley Empfindung: es sey, aus welcher Ursache es sey — Ich mag die fließende Nase nicht sehen: ich mag nichts sehen, was wirklich Ekel erwecket. Ekel, als solcher, läßt sich schlechthin mit keiner andern gefälligen Empfindung verschmelzen; und wenn das Gräßliche nichts, als ein ekelhaftes Schreckliche, ist: so ist in diesem Gräßlichen, was sich vom Ekel darein mischet, allemal unangenehm, widrig.

Nur muß man auch freylich nichts für Ekel erregend halten, was nur einen Nebenbegriff des Ekels, durch weite Zurückerinnerung haben möchte: nichts für Ekel erregend, was, ohne dem Geschmacke und Geruche zuzugehören, blos widrig genannt werden könnte: nicht alles endlich in einer künstlichen Nachahmung für ekelhaft, was kaum in der Natur selbst, die keiner unangenehmen Empfindung

solch eine enge Sphäre gegeben, als dem wahren Ekel — —

Doch ich vergesse aus meinem kritischen Wäldchen beynahe gänzlich den Rückweg. Wie habe ich in demselben umhergeirret! Wie verschiedne Aussichten boten sich mir dar! Wie manchen richtigen und irrigen Gedanken mag ich auf meinem träumerischen Pfade gedacht haben! Es sey! Lessings Laokoon hat mir Materie zum Nachdenken verschaffet: Homer, und die menschliche Seele waren die Quellen, aus denen ich dachte. „Wenn mein Raisonnement nicht so bündig ist, als das lessingsche, so werden vielleicht meine kritischen Erörterungen mehr nach der Quelle schmecken.“

Uebrigens sey jedes Wort, und jede Wendung verbannet, die wider Hrn. L. geschrieben schiene. Ich habe über seine Materien gedacht, und wo ich insonderheit nach Leitung der Alten davon abgehen mußte, sprach ich offenherzig, und wollte in Form eines Sendschreibens sprechen, wenn es die Abwechseilung und der Inhalt der Materien zugelassen hätte. Wenn meine Zweifel und Widersprüche die Leser des Laokoons dahin vermögen, ihn nochmals, ihn so sorgfältig, als ich, zu lesen, und ihn aus meinen Zweifeln, oder meine

Zweifel aus ihm, zu verbessern: so habe ich der Sache des Laokoons weit mehr gevortheilet, als durch ein kaltes Lob, hinter welchem jeder Leser, so, wie sein Urheber und Besitzer, gähnet. Meine Schrift selbst: wie würdig mir Laokoon geschienen, um darüber zu denken! sey ein Opfer meiner Achtung an den Verfasser desselben: Lobworte darzubringen habe ich nicht.

24.

Der Rest beschäftigt sich mit einigen Fehlern der winkelmannischen Schriften: ich wollte, daß die Aufmerksamkeit Hrn. L. lieber auf das Wesentliche derselben, und auf das ganze Gebäude seiner Geschichte gefallen wäre, das noch so mancher Schwierigkeit unterworfen ist. — —

Da ich Jahre her täglich zu den Alten, als zu der Erstgeburt des menschlichen Geistes, wallfahrte, und Winkelmann als einen würdigen Griechen betrachte, der aus der Asche seines Volkes aufgelebt ist, um unser Jahrhundert zu erleuchten, so kann ich Winkelmannen nicht anders lesen, als ich einen Homer, Plato und Bako lese, und er seinen Apollo siehet.

Indessen haben sich bey einem siebenmaligen Lesen freylich auch Zweifel bey mir zu Papier gefunden, die, was insonderheit sein Geschichtgebäude aus den Materialien der griechischen Litteratur anbetrifft, die Alten selbst zu Zeugen, zu Gewährsleuten haben dürften. Da ich also das Glück hatte, von Winkelmann einen ermunternden Blick des Beyfalls zu erhalten: so war ich beschäfftigt, mit mir selbst nochmals über seine Werke zu sprechen, und alsdenn in dem würdigen Tone vor ihn zu treten, in dem sich sein Geist offenbaret. Wie erhebend wäre der Gedanke gewesen, von ihm, dem Griechen unsrer Zeit, gebilligt zu werden, zur Vollkommenheit seiner unsterblichen Werke etwas beyzutragen! —

Und ach! Winkelmann ist nicht mehr! durch die Hand eines Mörders, auf die entsetzlichste Weise der Welt, Rom, und seinem Deutschlande entrissen! O, wenn du Göttlicher, noch wie ein seliger Dämon, umherwandelst: so sieh die Bestürzung, mit der mich die Nachricht von deinem Verluste traf, die ungläubige Unruhe, die dich noch immer lebend sah, und endlich die Thränen der Wehmuth, die ich deinem Tode schenkte! Wie mancher Litterator und Alterthumskenner hätte statt sei-

ner nicht blos sterben können, sondern auch vielleicht sterben sollen, damit die Welt nicht einst nichts, als verführende Spuren, von ihm aufzuzeigen habe!

Beschluß.

Ich bin Hrn. L. auf seinem Pfade gefolget, und, wenn sein Laokoon mehr unordentliche Collektaneen „zu einem Buche, als ein Buch selbst" ist: was sind denn meine kritischen Wälder? Sie sind zufälliger Weise entstanden, und mehr durch die Folge meiner Lectüre, als durch die methodische Entwicklung allgemeiner Grundsätze angewachsen. Sie zeigen indessen, daß sich auch unsystematisch irren lasse, daß nicht blos, wenn man aus ein paar angenommenen Worterklärungen, in der schönsten Ordnung, sondern auch, wenn man aus einigen ausgerißnen Stellen in der schönsten Unordnung alles, was man will, folgert, man dem Fehltritte gleich ausgesetzt bleibe. Ich bin übrigens zu sehr ein Deutscher, daß ich nicht, wenn sich ein Machtwunsch thun ließe, gleich lieber in meine kritischen Wälder, Ordnung und Sy-

stem hinein wünschen wollte; und noch mehr wünsche ich ihnen „das Vorrecht der Alten, keiner Sache weder zu viel, noch zu wenig, gethan zu haben.“ Ich habe jetzt in der Materie, die Laokoon abhandelt, den Grund gesichert; die Folge wird zeigen, was sich darüber aufführen lasse?

Vor der Hand verbitte ich mir nur Eins, den Titel meines Buchs nicht zu einem Gegenstande artiger Wortspiele zu machen, an denen manche Witzige unsrer Kunstrichter nicht arm zu seyn pflegen. In mehr als einer Sprache hat das Wort Wälder den Begriff von gesammelten Materien ohne Plan und Ordnung; ich wünschte nur, daß meine Leser die etwas trocknen und verschlossenen Pfade dieses ersten Theils überstehen möchten, um hinter denselben zu freyern Aussichten zu gelangen.

BSB Bayerische StaatsBibliothek

MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Herder, Johann Gottfried von, 1744-1803

J. G. Herders vermischte Schriften

Bd.: 15

Wien 1802

Bamberg, Staatsbibliothek -- L.g.o.361-a(7#1
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11720554-0